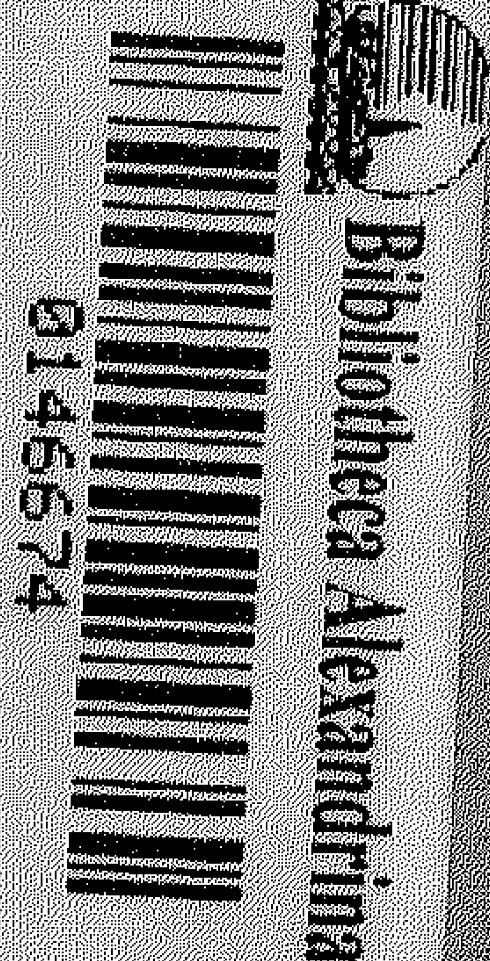
الألف كتاب (الثانى) ٨٠

نجيب محفوظ على الشاشة

(٤٥ - ١٩٨٨)

هاشم النحاس





الهيئة المصرية العامة للكتاب

الألف كتاب (الثانى) 80

الكتاب السينمائى (7)
إشراف
هاشم النحاس

نجيب محفوظ على الشاشة

(45 - 1988)

مقدمة الطبعة الثانية

لعل صدور هذا الكتاب فى طبعته الأولى وقد انتهيت من تأليفه عام ١٩٧١ ، يمثل مؤشرا واضحا لاكتشافنا الحجم الكبير للأهمية الثقافية التى يمثلها أديبنا العظيم نجيب محفوظ فى مجال السينما ٠

وأزعم بأن اهتمامى بهذا الموضـــوع لم يكن يخطر على بال كاتبنا الكبير نفسه ٠ أذكر عندما ذهبت اليه ـ وأنا بسبيل اعداد الكتـــاب ـ استوضحه بعض الأمور ، لم يخف ـ لشـدة تواضعه ـ دهشـته لهذا الاهتمام ٠

غير أن اقبال القارىء العربى على الكتـــاب بعد نشره ، والاهتمام بالكتابة عنه فى الصحافة وقتها ، وتحوله الى مادة للدراسة ومرجعا لعدة أبحاث أكاديمية داخل مصر وخارجها ، أكد قناعتنا بهذه الأهمية ٠

وقد أصبح الكتاب ضمن عدد من الأبحاث والدراسات السابقة وأخرى لاحقة أكثر عددا (وكلها عن أدب نجيب محفوظ فيما عداه) ، مما يؤكد مكانة أديبنا الكبير فى حياتنا الثقافية ٠ ومن ثم فان جائزة نوبل الكبرى حين جاءت لأديبنا بعد ذلك ، كانت بمثابة تتويج لمشاعرنا واهتماماتنـا وتقديراتنا السابقة لأهميته ٠

وكان لابد من الاستجابة لحاجة القارىء العـربى ، بعد أن نفدت طبعة الكتاب الأولى من اعادة طبعته ٠ خاصة وقد أضيف الى هذه الحاجة الاهتمام المثار بأديبنا بعد جائزة نوبل ، مما يتطلب اشباع نهم القارىء العربى الى معـرفة كل ما يتعلق بصاحب الجـائزة من أعمال ، أرى فى مقدمتها ـ بعد أعماله الأدبية ـ كل ما يحمل اسمه على شاشة السينما ٠

وعند النظر فى اعادة طبع الكتاب ، كان لابد ان يشمل بالدراسة كل ماظهر من افلام بعد طبعته الأولى · وهو ما حاولنا تحقيقه بتنمية الجزء الأول منه عن دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية · وقد شملت هذه الدراسة حوالى ٣٠ فيلما جديدا ، بالاضافة الى ماسبق التعرض له فى طبعته الأولى ·

ولعلنا بهذه المحاولة نكون قد قمنا ببعض الواجب علينا نحو القارىء العربى ونحو أديبنا نجيب محفوظ ·

هاشم النحاس

العجوزة نوفمبر ١٩٨٨

مقدمة « الطبعة الأولى »

يحظى أدب نجيب محفوظ بدراسات شاملة تحتل كتبا بأكملها مثل : ((المنتمى)) تاليف غالى شكرى ، و ((الشكل الفنى عند نجيب محفوظ)) تاليف نبيل راغب ، و ((ثلاثية نجيب محفوظ)) تاليف الأب جومييه ، و ((تأملات فى عالم نجيب محفوظ)) تاليف محمود أمين العالم ، و ((مع نجيب محفوظ)) تاليف أحمد محمد عطية . ومنها مايحتل معظم الكتاب كما فى ((أدباء معاصرون)) تاليف رجاء النقاش . وذلك عدا مايصلنا من أخبار عن رسائل جامعية لنيل درجات الماجستير والدكتوراه فى أدب نجيب محفوظ فى بغداد ودمشق وبيروت وموسكو والدانمرك وباريس . أما أعماله فى السينما رغم ضخامتها النسبية ـ ومنها رواياته الأدبية التى تم تحويلها الى أفلام ـ فانها لاتحظى بدراسات مماثلة .

والسينما المصرية فى أشد الحاجة لمثل هذه الدراسات الشاملة، فهى من ناحية تكون بمثابة ذاكرة تختزن بها السينما تجاربها ، ومن ناحية أخرى تكون بمثابة تقويم لمرحلة ، ومن ناحية ثالثة تساعد على استيعاب هذه المرحلة ، ومن ثم فهى من ناحية رابعة تمهد للانتقال الى مرحلة أخرى أكثر نضجا . وذلك على قدر ما تتسم به هذه الدراسات من شمول وما يتوفر لها من عمق .

وعندما كتبت دراستى عن فيلم « الطريق » بمجلة المجلة عام ١٩٦٥ ،

كنت قد وضعت في ذهني أن أتابع اعمال نجيب محفوظ على الشاشة اولا بأول ، على أن اضمها في النهاية في كتاب ·

ومما اكد عزمي على اتخاذ هذا القرار انني كنت ـ قبل ذلك ـ قد مارست تحويل بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة الى تمثيليات تليفزيونية · واسعدني الحظ ان أكون اول من قدمه الى جمهور التليفزيون عام ١٩٦٣ ·

وعندما اتيحت الفرصة لمجموعة من زملائي بالشركة العامة للانتاج السينمائي أن يعملوا بقسم تقويم النصوص السينمائية الذى يرأسه نجيب نجيب محفوظ ، رحبت أن أكون منهم · وعملت معه مايقرب من عامين (٦٤/٦٥) قبل أن أنتقل بعد ذلك للعمل بالاخراج للأفلام التسجيلية ·

وقد سبق ان أتيح لي فرصة التدريب على الاخراج مع صلاح ابو سيف في فيلم «القاهرة ٣٠» وكان الفيلم ماخوذا عن رواية «القاهرة الجديدة» التي كتبها ايضا نجيب محفوظ · وكانت صدفة أخرى من الصدف السعيدة التي قربتني منه · وقد سجلت خلاصة تجربتي مع هذا الفيلم ونشرتها في كتاب «يوميات فيلم» ·

وكان من شأن كل هذه العوامل أن يظل مشروعي عن دراسة نجيب محفوظ على الشاشة حيا في ذهني بصفة دائمة ، يدعمه تزايد

اعجابى الشخصى وتقديرى لنجيب محفوظ الانسان والفنان معا كلما ازددت اقترابا منه •

وقد حرصت بالفعل طوال المدة السابقة على متابعة أعمال نجيب محفوظ على الشاشة ، ورؤية مافاتنى منها مما سبق انتاجه. وكتبت عنها ، ونشرت ما أتيح لى نشره منهـا فى مجلات : «السينما والمسرح» ، و «الهلال» ، و «الكواكب» عدا المقال الأول فى «المجلة» ، والأخير فى («دليل السينما المصرية ١٩٧١») (١) •

ولكنى عندما بدأت بوضع الفكرة موضع التنفيذ فى شكلها النهائى ، اكتشفت ــ على عكس ماوطنت نفسى عليه ــ ان ماكتبته ــحتى هذا المقال الأخير ــ لا يصلح لأن يكون النواة الأساسية للدراسة • وكان هذا أمرا طبيعيا تفرضه عوامل النمو بالنسبة لى وبالنسبة للبيئة الثقافية التى حصلت على قسط وافر منها فى هذه الناحية بالذات فى السنوات الأخيرة • وكان لابد من اعادة صياغة ماكتبته تماما اذا أردت الاحتفاظ به كنماذج تطبيقية متكاملة للدراسة النظرية التى وضعتها • ففضلت على ذلك أن أختار نماذج تطبيقية جديدة •

لقد كان هدفى فى البداية أن أتابع كل أعمال نجيب محفوظ بالدراسة

(١) يصدر عن المركز الفنى للصور المرئية •

من أولها الى آخرها واحــدا بعد آخر • ولكنى مع تقـــدم دراستى الموضوع ، وجدت أن ضخامة كمية هذه الأعمال نسبيا كما سيتبين لنا ، لن تسمح لى اذا حرصت على تناولها معا فى كتاب ، باضافة ثقافية جديرة بالاعتبار ، فيما عدا قيمتها التاريخية التى حاولت تغطيتها تقريبا فى الفصل الأول من الكتاب •

وكان لابد من تناول الموضوع من وجهة نظر أخرى • ووضعت يدى على السؤال التالى : ماهى أبرز المشاكل الفنية التى تستحق الدراسة فى أفلام نجيب محفوظ ؟ وأدركت على الفور أن المشكلة الاساسية التى تستحق الدراسة بالدرجة الأولى فى كل ما حمل اسـم نجيب محفوظ على الشاشة ، هى مشكلة العلاقة بين الفيلم والرواية المأخوذة عنها •

لقد وصل نجيب محفوظ الفنان الى قمة تعبيره الفنى عن طريق الرواية • وبها احتل مكانته السامقة على خريطة ثقافتنا القومية •ورأيت أنه لو استطاع الفيلم أن يترجم بامانة أعمال نجيب محفوظ فانه يسهم ـ فضلا عن اقناع الناس ـ بخلق الوجدان القومى الموحـد بين من يقرأ نجيب محفوظ وبين جمهور الفيلم الذى لايقرأه • وهذه أشرف غـاية ثقافية واجتماعية أيضــا ـ فى رأيى ـ يمكن أن يحققها هذا النوع من الأفـلام •

ولاشك أن هناك أسبابا كثيرة تحول بين صانع الفيلم وبين تحقيق هذه الغاية • ومن هذه الأسباب ما يرجع الى الجانب الجمالى من المشكلة • ورأيت ان المساهمة فى توضيح هذا الجانب مما يساعدنا كثيرا على تقويم هذا النوع من الأفلام • وبالتالى يسهم فى تطويره • وقد عانيت شخصيا من خلال كتاباتى ـ ولازلت أعانى ـ من البحث عن المنهج السليم لتقويم هذه الأعمال وعن تفسير أسباب قصورها من الناحية الفنية •

وقد قسمت بحثى الى اربعة أقسام تاخذ مسارها من السطح الى العمق ، أو بلغة السينما من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة •

فى القسم الأول منها تناولت « دور نجيب محفوظ فى السينمـا المصرية» على وجه العموم لتحديد حجم هذا الدور ، وتوفير «الفرشة» التاريخية والثقافية اللازمة للبحث مع تقويم سريع لكل عمل من أعماله لتحديد موقع هذه الاعمال فيما بينها وبين بعضها ، وفيما بينها وبين الافلام المصرية عموما •

وفى القسم الثانى ((بين البناء الفيلمى والبناء الروائى)) تنـاولت بالبحث الأصول الجمالية التى يمكن على أساسها تقويم الفيلم المأخـوذ عن رواية ، بناء على تحديد السمات الجمالية لبناء كل منهما .

وحاولت فى القسم الثالث أن أقدم نموذجا تطبيقيا متكاملا ــ على قدر طاقتى ــ للأصول النظرية السابقة . واخترت لهـذا النموذج فيلم « بداية ونهاية » باعتباره ــ فى رأيى ــ أصدق الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ ، حتى كتابة هذا البحث .

وفى القسم الرابع ((دراسات متفرقة : للمراجعة والتطبيق)) حاولت تقديم بعض النماذج التطبيقية الخاصة على مشـاكل فنية محـددة . واخترت لكل مشكلة فيلما معينا أعتبرته ممثلا لها . وحصرت فيهاالبحث بغض النظر عن تقويم الفيلم ككل . وقد أفدت فى هذا الفصل من بعض دراساتى التى سبق نشرها .

وقبل أن أترك هذه المقدمة لابد وأن أشير بأننى لا أزعم لنفسى بهذا البحث تقديم القول الفصل فى هذا الموضوع . وكل ماذكـرته من أسس نظرية ، هو حصيلة قراءاتى ، ولا فضل لى فيه سوى أن وضعته فى الاطار المناسب فى رأيى لاستيعاب ماتضمنه من أسس بصورة واضحة ومركزة. ولاأزعم بانه اطار نهائى . ان ما أقدمه فى الواقع ليس سوى مدخل الى: تقويم دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية ، وتقويم الفيلم المعـد عن رواية .

وقد وضعت هذا البحث وفى اعتبارى أن يفيد منه كل من يشاركنى الحب والتقدير لنجيب محفوظ وفن الفيلم .

هاشم النحـاس

العجوزة فى ٢٧ من نوفمبر سنة ١٩٧١

دور نجيب محفوظ
فى السينما المصرية

لاتقل اهمية وجود نجيب محفوظ فى السينما عن اهمية وجوده في ادبنا المعاصر · بل لعل وجوده في السينما يفوق أهمية وجوده في الادب من عدة نواح ·· فالمسافة الثقافية التى تفصل بين نجيب محفوظ وغيره من العاملين في حقل السينما تفوق بقدر ملحوظ المسافة بينه وبين غيره من الأدباء ، ومن ناحية أخرى فان السينما تمنح نجيب محفوظ قدرة على التأثير أوسع انتشارا مما يتيحه الأدب ، ولن نجانب الحقيقة اذا زعمنا بأن انتشار نجيب محفوظ عن طريق السينما رفع من انتشاره في مجال الأدب نفسه ·

ويمكن اتخاذ الوقائع التالية بمثابة دلائل أولية لتحديد حجم العلاقة التى تربط بين نجيب محفوظ والسينما · ومدى عمقها · وأقول أولية لأنها لاتمثل كل الأبعاد التى تحدد حجم هذه العلاقة وعمقها كما سيتبين لنا فيما بعد · وهذه الوقائع هى :

أولا : نجيب محفوظ أول اديب يكتب للسينما · بدأ عام ١٩٤٥ وكان أول أفلامه مغامرات عنتر وعبلة · وبعده كتب سيناريو فيلم المنتقم· وان ظهر فيلم المنتقم عام ١٩٤٧ قبل فيلم مغامرات عنتر وعبلة الذى تأخر ظهوره لأسباب انتاجية حتى عام ١٩٤٨ والفيلمان من اخراج صلاح أبو سيف ·

ويحكى نجيب محفوظ عن بداية علاقته بالعمل السينمائى (١) فيقول : عرفنى صديقى المرحوم الدكتور فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف وطلب منى أن اشاركهما فى كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم

---

(١) كل ما جاء على لسان الأستاذ نجيب محفوظ هنا مصدره حديث خاص معه بشأن هذه الدراسة ١٩٧١ ·

«مغامرات عنتر وعبلة» . وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم . وقد شجعني للعمل معه أنه قرأ لي « عبث الأقدار » وأوهمني بأن كتابة السيناريو لاتختلف عما أكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذى لم اكن أعرفه . والحقيقة أنني تعلمت كتابة السيناريو على يد « صلاح أبو سيف » . كان يشرح لى فى كل مرحلة من مراحل كتابته ماهو المطلوب منى بالضبط . وبعد أن أنفذه أعرضه للمناقشة التى كان يشاركنا فيها الدكتور فؤاد نويرة ومعه عبد العزيز سلام كاتب الحوار والأغانى .

وواصل نجيب محفوظ كتابة السيناريو بعد ذلك بصفة شبه منتظمة حتى عام ١٩٦٠ تقريبا حيث بدأت تتحول قصصه ورواياته الأدبية الى أفلام وتظهر على الشاشة بصفة شبه منتظمة أيضا وكان أولها بداية ونهاية ١٩٦٠ .

ثانيا : نجيب محفوظ أكثر الأدباء المصريين أعمالا فى السينما (٦٠) فيلما حتى عام ١٩٨٨ ، وأكثرهم تنوعا فى اسهاماته ٢٤ عملا بين سيناريو أو قصة للسينما أو قصة وسيناريو معا أو اعداد سينمائى . أما الأفلام التى أخذت عن أعماله الأدبية المنشورة قصة أو رواية فتبلغ ٣٦ فيلما .

يليه فى الأهمية من هذه الناحية احسان عبد القدوس حيث تبلغ الأفلام التى أخذت عن قصصه ورواياته حوالى ٢٢ فيلما ، ودونهما بقية الأدباء يوسف السباعى ، وتوفيق الحكيم ، عبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم .

ثالثا : تحتل الأفلام التى كتب لها نجيب محفوظ السيناريو أو القصة أو أخذت عن أعماله الأدبية مكانة خاصة فى تاريخ السينما المصرية لعاملين أولهما انها كانت غالبا من اخراج أفضل المخرجين المصريين ، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا فى تقييم هؤلاء المخرجين ، أمثال : صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وعاطف سالم وحسام الدين مصطفى وحسن الامام وحسين كمال وثانيهما أنها كانت دائما تمثل لدى كل مخرج أفضل أفلامه أو على الأقل من أفضلها .

ومن مخرجى الجيل الجديد الذين أخرجوا أفلاما لأعمال نجيب محفوظ الأدبية وكان لأفلامهم أهمية خاصة : اشرف فهمى وعلى بدرخان وعاطف الطيب وسمير سيف .

ولم يكن غريبا بعد ذلك أن نجد من بين احسن مائة فيلم فى تاريخ

السـينما المصرية التي حصرها الناقد « سـعد الدين توفيق » (١) أحـد عشر فيلما من الأفلام التي كتب لهـا نجيب محفوظ السـيناريو أو القصة او هما معا ، وستة افلام من الأفلام التي أخذت عن رواياته · فيكون المجموع ١٧ فيلما من المائة · وهي بحسب ظهـورها : لك يـوم ياظالم ، ريا وسـكينة ، الوحش ، جعلوني مجرما ، درب المهابيـل ، شباب امرأة ، الفتوة ، جميلة ، احنا التلامذة ، بين السماء والأرض ، بداية ونهـاية ، اللص والكلاب ، الناصر صـلاح الدين ، الطريق ، القاهرة ٣٠ ، خان الخليلي ، السمان والخريف ·

ويمكن ان نضيف الى هذه القائمة مجموعة أخرى من الأفلام التي ظهرت بعدها مأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ وأشاد بها النقاد ومنها : السكرية ، الحب تحت المطر ، الكرنك ، أهل القمة ، الشيطان يعظ ، أيـوب ، المطارد ، الحب فوق هضبة الهرم ، الجوع ·

رابعا : نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذى ارتبطت وظيفته ارتباطا مباشرا بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى احالته على المعاش سنة ١٩٧١ وأتيح له بذلك أن يترك أثرا قويا في هذا الحقل ، حيث عمـل مديرا للرقابة ثم مديرا لمؤسسة دعم السينما ورئيسا لمجلس ادارتها ، ثم رئيسا لمؤسسة السينما ، ثم مستشارا لوزير الثقافة لشئون السينما ·· وان كان أثر نجيب محفوظ في السينما من خلال وظيفته لايدخلّ في نطاق اهتمامنا الآن الذى ينصب أساسا على أفلامه ·

وتنقسم افلام نجيب محفوظ الى ثلاث مجموعات : الأولى هي الأفلام التي كتب لها مباشرة السيناريو او القصة او هما معا او شارك في كتابة السيناريو لها مع آخرين ، والثانية هي الأفلام التي اخذت عن رواياته ، والثالثة هي الأفلام التي اخذت عن قصصه الأدبية القصيرة المنشورة ·

(١) قصة السينما في مصر ـ سعد الدين توفيق ١٩٦٩ ·

افلام المجموعة الأولى :

عن السيناريوهات والقصص السينمائية :

ونجد فيها من الأفلام الوطنيـة التى يغلب عليهـا طابع الحركة « **مغامرات عنتر وعبلة ١٩٤٨** » ، **جميلة الجزائرية ١٩٥٩** ، **الناصر صلاح الدين** ١٩٦٣ والأول منها كتب له القصة والسيناريو غير أنه كان أول أعماله فى هذا المجال ولم يكن قد تلمس طريقـه بعد · وهو أشبه مايكون بأعماله الوطنية الأولى فى الأدب : رادوبيس ، وأحمس ، وعبث الأقدار ، التى تحول عنها ولم تعد تمثـل طابعـه الذى يميزه وان ارهصت به · ويحسب لفيلم « مغامرات عنتر وعبلة » دعوته المبكرة ــ على مستوى السينما ــ للوحدة العربية ·

أما الفيلمان الآخران فقـد حدث بعد أن كتب لهما السيناريو أن تغير مخرجهما وكان المرحوم عز الدين ذو الفقار · وتولى يوسف شاهين اخراجهما فاستعان بآخرين فى وضع الصيغة النهائية للسيناريو بحيث أصبح من الصعب تمييز دور نجيب محفوظ فيهما ·

كمـا تضمنت هذه المجمـوعة فيلمين كتب لهما نجيب محفوظ السيناريو عن قصتين من قصص احسـان عبد القدوس هما : **الطريق المسدود** ١٩٥٨ ، **وانـا حرة** ١٩٥٩ ، وفيهما حرص نجيب محفوظ على أن يكون أمينا فى نقل أفكار احسان عبد القدوس على حساب شخصيته ·

أما فيلم **ذات الوجهين** ١٩٧٣ الذى كتب له القصة السينمائية فجاء محاولة غير موفقة لتقديم حالة نفسية من حالات انفصام الشخصية ·

وفيما عدا ذلك من أفلام هذه المجموعة ، تبقى النسبة الأكبر منها التى تعبر بوضوح عن شخصية نجيب محفوظ وتحمل طابعه بحيث يمكن أن نطلق عليها بحق أفلام نجيب محفوظ ·

ومن المعهود أن الفيلم ينسب دائما الى مخرجه لأنه هو الذى يضعه فى الشكل النهائى ويفرض عليه طابعه · غير أن سيادة طابع نجيب محفوظ الذى اتسم بملامح واضحة فى هذه الأفلام – رغم اختلاف مخرجيها – يجمع بينها فى وحدة مميزة ، ويسمح لنا بأن ننسبها اليه ، خاصة وأن المخرجين الذين اشتركوا فى اخراجها لم يحافظوا على نفس الطابع فى أفلامهم الأخرى الا فيما ندر وبصورة باهتة ، عدا صلاح أبو سيف الذى يجمع بينه وبين نجيب تقارب فريد ·

وكان طبيعيا ان تكون اهم هذه الأفلام وابرزها هى الأفلام التى أخرجها **صلاح أبو سيف** ، وهى المجموعة التى وصل فيها صلاح أبو سيف الى أرفع مستوياته وحقق بها أمجاده السينمائية داخل نطاق السينما المصرية · حتى أننا ليمكننا القول : اذا كان صلاح أبو سيف قد علم نجيب محفوظ الصنعة فقد منحه نجيب محفوظ ما تكتمل به شخصيته الفنية ·

والأفلام المقصودة هى : **لك يوم يا ظالم** ١٩٥١ ، **ريا وسكينة** ١٩٥٣ ، **الوحش** ١٩٥٤ ، **شباب امرأة** ١٩٥٥ ، **الفتوة** ١٩٥٧ ، **بين السماء** والأرض عام ١٩٥٩ ·

ورغم أن قصة فيلم « **لك يوم ياظالم** » مقتبسة عن رواية « تيريزراكا » للكاتب الفرنسى « اميل زولا » الا أنها فقدت ملامحها الأجنبية تماما وأصبحت مصرية لحما ودما من خلال الشخصيات ، والحارة والحمام الشعبى ، وفيهما تدور أجزاء كبيرة من الأحداث التى تحكى لنا عن محاولة شرير الاستيلاء على زوجة صديقه وأموالها بعد قتله لكن أمره ينكشف فى النهاية ويلقى حتفه ·

ويذكر نجيب محفوظ أن صلاح أبو سيف عرض سيناريو هذا الفيلم على المنتجين فرفضوه لأن البطل شرير والبطلة تزوجت ثلاث مرات والجو كئيب بعيد عن البهجة · غير أن ايمان صلاح أبو سيف به دفعه الى اخراجه وانتاجه على حسابه الخاص ·

ونجح الفيلم وكان أول الأفلام التى صنعت اسم صلاح أبو سيف · وعرض فى مهرجان برلين ١٩٥٣ وقد أعاد صلاح أبو سيف انتاجه عام ١٩٧٨ تحت عنوان المجرم فجاء تكرارا باهتا لعمل هام فى وقته ·

أما فيلم « **ريا وسكينة** » فقد كتب له نجيب محفوظ القصة والسيناريو عن حادثة واقعية لامرأتين نشرتا الرعب يوما بالاسكندرية ، حيث كانتا تستدرجان النساء الى بيتهما لقتلهن والاستيلاء على حليهن · وكانت المحاولة الأولى فى تاريخ السينما المصرية ، لأن يستمد الفيلم موضوعه من حادثة واقعية · ثم كررها نجيب محفوظ بعد ذلك أكثر من مرة · وكان بهذا رائدا أيضا فى السينما المصرية ·

ويذكر لنا نجيب محفوظ أن المنتجين رفضوا هذا الفيلم أيضا كما رفضوا سابقه · وسخر أحدهم مرة من صلاح أبو سيف عندما عرض عليه السيناريو قائلا له : يعنى جايب لى كيلوباترة · ولم يقبل زربانيللى على انتاجه الا بعد تردد شديد · ومع ذلك نجح الفيلم وحقق فى الاسكندرية ايرادا يفوق ايراد كوفاديس عندما عرض بها ·

ويدلنا موقف المنتجين من هذين الفيلمين وهما على الورق فى صيغة السيناريو ، أن نجيب محفوظ كان يمثل شيئا جديدا لم يعهده هؤلاء المنتجون من قبل ولذلك رفضوه · كما يدلنا اقبال الناس عليهما بعد انتاجهما ــ على عكس ما توقعه المنتجون ــ ان نجيب محفوظ ومعه صلاح أبو سيف ــ فى هذه المرحلة بالطبع ــ يمثلان الجديد الذى يطلبه الناس · وكان طبيعيا أن يأتى هذان الفيلمان عقب فترة طويلة من أفلام مابعد الحرب الهابطة التى ضاق بها الناس ، وفى الفترة التى كانت فيها مصر تغلى بالرغبة فى التغيير التى تفجرت بثورة يوليو ١٩٥٢ ، ذلك أن أحد الفيلمين ظهر عام ١٩٥١ والآخر ظهر عام ١٩٥٣ ·

وكما استمد نجيب محفوظ قصة « **ريا وسكينة** » ، من حادثة واقعية بالاسكندرية استمد أيضا قصة فيلمه التالى « **الوحش** » من حادثة واقعية بالصعيد · وكتب لها السيناريو ، عن السفاح الصعيدى « الخط » الذى روع الصعيد بجرائمه وفرض ارادته على الناس وأنهك الشرطة قبل أن يقع فى يدها · وقد عرض الفيلم فى مهرجان كان ١٩٥٤ ونال شهادة تقدير من لجنة التحكيم ·

وبالنسبة لفيلم **الفتوة** ــ الذى شارك نجيب محفوظ فى كتابة السيناريو الخاص به ــ فقد أخذ كذلك عن قضية واقعية هى قضية « زيدان » ملك سوق الخضر ، الذى كان يتحكم فى السوق وما فيه لصالحه ، على حساب الشعب المستهلك وعلى حساب التجار الصغار ، بالغش والرشوة واستغلال النفوذ ·

وقد وصل نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف بهذا الفيلم الى أعلى مستوياتهما فى صناعة السينما الخالصة ، اى السينما التى لا تعتمد على نصوص أدبية سابقة · وامتاز الفيلم من ناحية السيناريو بسلامة بنـاء الشخصيات وحدة الصراع وقوة الحبكة بين الأحداث ، ونهـايته الجديدة فى السينما المصرية وهى النهاية المفتوحة · حيث نرى فى آخر مشهد قدوم صعيدى جديد يوحى بأن دورة الأحداث ستظل قائمة ، طالما ظل البناء الاجتماعى الذى أفرز هذه الشخصيات الفاسدة قائما · وقد عرض الفيلم فى مهرجان برلين ١٩٥٧ واشترك فى أسبوع الفيلم العربى بالاتحاد السوفيتى ١٩٥٨ ·

أما فيلم **شباب امرأة** الذى شارك نجيب محفوظ فى كتابة السيناريو الخاص به أيضا ، فيقدم لنا دراسة نفسية واجتماعية لامرأة فى خريف العمر تعشق شابا ريفيا جاء للدراسة بالقاهرة · وقد عرض الفيلم فى مهرجان كان ١٩٥٦ ·

وآخر هذه المجموعة نجد تجربة فريدة من نوعها فى تاريخ السينما المصرية هى تجربة فيلم « **بين السـماء والأرض** » الذى كتب له نجيب محفوظ القصة السينمائية فقط (**ونجيب محفوظ أول من كتب القصة السينمائية فى مصر ، فكان بذلك رائدا فى هذا المجال ، الذى لم يعترف فيه من قبله بوجود القصة السينمائية باعتبارها عملا فنيـا مستقلا**) · وكان بين السماء والأرض عبارة عن دراسة لمجموعة من الشخصيات تعطل بهم الأسانسير فى منتصف المسافة بين دورين · وفشلت هذه التجربة من الناحية التجارية ولذا لم تتكرر · وقد مثلنا الفيلم فى أسبوع الفيلم فى يوغوسلافيا ١٩٦٠ ·

وقد أصبحت هذه الأفلام من كلاسـيكيات السينما المصرية التى يكثر عرضها فى المناسبات الدولية والقومية المتعلقة بتاريخ السينما ·

والى جانب هذه الافلام أو القصص السينمائية التى اخرجهـا صلاح أبو سيف عن السيناريوهات التى كتبها نجيب محفوظ او شارك فى كتابتها نجد ايضا افلاما ستة تحمل طابع نجيب محفوظ واخرجها آخرون : جعلونى مجرما ١٩٥٤ ، والنمرود ١٩٥٦ ، واحنا التـلامذة ١٩٥٩ ، اخراج عاطف سالم ، درب المهابيل ١٩٥٥ اخراج توفيق صالح ، وفتوات الحسنية ٥٤ اخراج نيازى مصطفى ، والهاربة ١٩٥٨ اخراج حسن رمزى ، والمذنبون ١٩٧٦ اخراج سعيد مرزوق ·

وتتفق الأفلام الثلاثة التى أخرجها عاطف سالم فى أنها تتنـاول شخصيات تدفع بها ظروفها الاجتماعية الى الانحراف ٠

ويغلب على الفيلم الأول منها الطـابع الميلودرامى وتلعب فيـــه الصدفة بحياة البطل دورا كبيرا ، فأبوه يموت ويتركه طفلا قبل أن يعترف ببنوته ، ويطالب الطفـــل عمه بالميراث فيدفع به عمـه الى دار الأحداث ٠ وعندما يخرج منها يجد عملا بصعوبة ، ومع ذلك يتدخل العم ليطرده منه ٠ وعندما يتعرف على راقصة ويبادلها الحب يدبر عمه مؤامرة يتهمه فيها بالقتل ليبعده عن طريقه الى الراقصة التى كان يطاردها بينما هى تصده ، فيقتل البطل عمه ، بينما كانت الراقصة قد استطاعت أن تثبت براءته من الجريمة الأولى ٠

ويحمل نجيب محفوظ لهذا الفيلم ذكريات سيئة فقد استغرق فى كتابته ستة أشهر عانى فيها الأمرين بسبب اختلاف وجهات النظر مع العاملين معه فى الفيلم ، وعنه يقول نجيب محفوظ : « رغم أن هذا الفيلم حصل على جائزة يعجبنى » ٠

وعن الصدفة أيضا تنبع كل أحـداث سيناريو « **النمرود** » الذى يدفعه الفقر وفشله فى الحب الى الانتحار شنقا ٠ لكن السقف ينهار تحت ثقل جسمه وتنهال منه مجموعة كبيرة من الأوراق الماليـة ، فيندفع فى اشباع ملذاته بها الى أن يقبض عليه مع العصابة التى كانت قد سرقت هذه الأموال من أحد البنوك وأخفتها بالسقف ٠

وكما هو واضح من حبكة هذا السيناريو أنها أصلح ما تكون لفيلم كوميدى ٠ وهو ماقصده بالفعل نجيب محفوظ على حد قوله ٠ غير أن عاطف سالم وسيد بدير ــ كما يذكر لنا ــ لم يقتنعا بأن يقوم فريد شوقى بدور كوميدى (رغم اعجابه هو نفسه بالدور ، مع ملاحظة أن فريد شوقى أثبت فيما بعد قدرته على القيام بادوار كوميدية) ولذلك عملا على تحويل السيناريو الى فيلم جاد ٠

أما فيلم **احنا التلامذة** فكان أفضل هذه الأفلام الثلاثة وأنضجها تعبيرا عن طابع نجيب محفوظ ٠ وفيه يحلل مشاكل ثلاثة شبان من طلبة الجامعة يتورطون فى عملية اجهـاض لخادمة اعتدى عليهـا احـدهم ، فيرتكبون جريمة قتـل أثناء سطوهم على بار للحصول على المال اللازم للعملية التى تودى بحياة الفتاة ٠ وينتهى مصيرهم الى السجن ٠ وقد امتاز السيناريو برد مشـــاكل الشبان الثلاثة الى ظروفهم الاجتماعية

المختلفة · وجاءت شخصياتهم مقنعة · كما نجح فى سرد أحداثه بسلاسة منطقية ، بحيث تؤدى الواحدة منها الى الأخرى حتى النهاية دون افتعال · وقد مثلنا الفيلم فى مهرجان ماردل بلاتا بالارجنتين ١٩٦٠ وأسابيع الفيلم العربى بالاتحاد السوفيتى ريوغسلافيا وأراجواى ١٩٦٠ ·

وكما كتب نجيب محفوظ فيلم « النمرود » على أنه فيلم كوميدى كتب أيضا قصة وسيناريو « **درب المهابيل** » ليكون فيلما كوميديا · غير أن مخرجه توفيق صالح ، لم يلمس فيه روح الفكاهة وأخرجه جادا كذلك · وان استطاع من الناحية السينمائية أن يقدم لنا فيلما فنيا يفرض نفسه على تاريخ السينما المصرية · والبطل فى هذا الفيلم هو الدرب نفسه بما يعج به من شخصيات ، نتعرف عليها من خلال حادثة طريفة لورقة « يانصيب » يشتريها عامل شاب أملا فى أن تحل أزمته ويتزوج من خطيبته · لكنها تنتقل بفعل المصادفة الى مجذوب فى الدرب· ويحدث أن تربح الورقة ، فيفقد الشاب صوابه ، بينما يحيط أهل الدرب المجذوب بالاهتمام وكل منهم يحاول أن يستولى منه على الورقة ، لكنهم يفشلون · وأخيرا يلتهم قطيع من الماعز الأوراق المالية التى حصل عليها المجذوب ــ قيمة جائزة اليانصيب ــ وكان يخفيها بجراب عنزته ·

وفى **فتوات الحسينية** ، الذى كتب له نجيب محفوظ القصة والسيناريو أيضا ، يقدم لنا صورة لأهل هذا الحى ونوع القيم التى تحكم العلاقات فيما بينهم عام ١٩٠٥ · ويذكر نجيب محفوظ مما ساعده على كتابة هذا الفيلم أنه كان لايزال يعيش فى جو هذه المنطقة وشخصياتها ، حيث كتبه عام ١٩٥٣ عقب انتهائه من كتابة الثلاثية مباشرة التى تدور أحداثها فى المنطقة نفسها · ويكشف لنا هذا القول عن أهمية العلاقة الزمنية بين انتاج نجيب محفوظ الأدبى وانتاجه السينمائى · ويمكن أن تصلح هذه العلاقة مفتاحا لمزيد من الفهم لهذه الأعمال ·

وكان « **الهاربة** » عودة الى غلبة الأحداث الميلودرامية وان انتهى نهاية سعيدة تجمع بين البطل والبطلة · فالبطلة تهرب من قريتها حتى لايزوجوها من ابن عمها الذى لاتحبه · ويأويها طبيب فى القاهرة يعتدى عليها يوما · ثم يذهب لدراسة بالخارج · وتضطر هى للعمل لتربى طفلها · وعندما يفشل الطبيب فى العثور عليها بعد عودته من الخارج يكاد يتزوج من قريبة له ، لكنه يقابلها أخيرا ويتزوجها ·

ويقدم فيلم **المذنبون** صورة قاتمة لما وصل اليه المجتمع فى

السبعينات مع الانفتاح الاستهلاكي من تفشي الرشوة والاستغلال والتكالب على الثراء السريع والحصول على المتع الحسية والمظهرية • وذلك من خلال مجموعة كبيرة من الشخصيات يجـــرى معهم التحقيق لتواجدهم في الحفل الذي أقامته الممثلة ليلة مقتلها •

طابع نجيب محفوظ

ويمكن أن نجمل فيما يلي السمات المشتركة التي تميز هذه الأفلام وتضفي عليها طابعا خاصا نطلق عليه طابع نجيب محفوظ • وهي سمات منتشرة فيها جميعا بدرجات متفاوتة • وقد يسود بعضها فيلما ما فيصبح الفيلم علامة عليها •

١ ـ الديكور أو المكان الذي تدور فيه الأحداث : فهي جميعا تدور داخل الحواري والأزقة • والمكان في هذه الأفلام ليس مجرد مساحة من الفراغ تتحرك داخله الشخصيات وانما هو شخصية حية بما له من تاريخ وتقاليد تترك بصماتها على الأحداث والشخصيات فضلا على أنه يحدد الجو العام للفيلم • وكما نجد في روايات نجيب محفوظ الأولى ما يحمل أسماء المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية ، نجد أيضا من عناوين هذه الأفلام « **درب المهابيل** » و « **فتوات الحسنية** » حيث يقفز المكان فيها الى دور البطولة •

٢ ـ الشخصيات التي يقدمهـا نجيب محفوظ في هذه الأفلام : هي شخصيات ابن البلد ـ غالبا ـ في صوره المختلفـــة • وهي دائما شخصيات مطحونة جائعة للمال كما في **النمرود** ، وجائعة للجنس كما في **شباب امرأة** ، تجد نفسها مدفوعة الى الجريمة كما في « **احنا التلامذة** » « **وجعلوني مجرما** » ، وهي شخصيات ضعيفة تبحث عن حل لها كما في **الهاربة** ، وفي بحثها عن الحل تخطىء الطريق غالبـا كما في **الفتـوة واحنا التلامذة** •

وشخصية المجرم تحتل مكانة بارزة في هذه الأفلام • فهي تعالجها أكثر من مرة من زوايا مختلفة ، بحيث يمكن أن تعطينا صــورة واضحة لطبيعة الجريمة وطبيعة المجرم في ملابسات اجتماعية معينة ، تمثلهـــا **افلام : لك يـوم ياظالم ، ريا وسكينة ، الوحش ، جعلوني مجـرما ، فتوات الحسنية ، المذنبون** •

٣ ـ **الواقعية** : التي يحددها من الناحيـــة الشكلية الديـكور والمظهر الخارجي للشخصيات ، ويحددها من حيث اسلوب المعالجة طريقة سرد الأحداث والتفسير المقدم لتصرفات الشخصيات · ومن الواضح أن هذه الأفلام قد حافظت على الواقعية في اختيـــار الديكور واختيـــار الشخصيات ، كما كانت تربط دائمـــا بين تصرفات الأفراد والظروف الاجتماعية ، فيما عدا « **لك يوم ياظالم وريا وسكينة** ، حيث يبدو الشرير مجرما بطبعه مما يهبط بمستواهما الى الطبيعية التي تمثل المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعي ·

٤ ـ **النقد الاجتماعي** : لايكاد يخلوا فيلم من هذه الأفلام من نقد أو توجيه اجتماعي · ويكفي من الفيلم أن يبرز لنا العوامل التي أدت الى الانحراف ليكون فيه التوجيـه الكافي لاجتنابه كمـا في **احنا التلامذة أو جعلوني مجرما** ·

وفي **الوحش** يحمـــل الناس مسئولية تمادى المجرم في سـطوته عليهم بعدم التعاون بينهم وبين أنفسهم أو بينهم وبين البوليس للقضـاء عليه · وفي درب **المهابيل** يسخر من الذين يريدون الحصول السريع على المال · أما في **الفتوة** فانه يوجه نقدا مباشرا للنظـام الرأسـمالي الذي لايسمح للانسان الا بأن يكون ذئبا أو حملا ·

٥ ـ **المسحة الميلودرامية** : وتغلب على هذه الأفلام بما لهـا من مبالغات في التعبير عن المآسي ، والسماح للصدفة بدور كبير في الأحداث· وان كانت هذه المسحة باهتة في بعضـها الا أنها أظهر ما تـكون في **لك يوم يا ظالم والهاربة وجعلوني مجرما** بحيث يمكن اعتبارها من أفلام الميلودراما أصلا ·

وان وجود هذه السمات على هذا النحو في الأفلام التي كتب لهـا نجيب محفوظ رغم اختلاف مخرجيها · يعني أن نجيب محفوظ هو كاتب السيناريو الوحيد في مصر الذي استطاع ان يفرض شخصيته على الفيلم ·

ومن الملاحظ ان هذه السمات نفسها نجدها أيضا بنسب متفاوتة في الأفلام التي اخذت عن اعماله الأدبية في القصة او الرواية ·

الأفلام المأخوذة عن رواياته :

فى الوقت الذى كاد فيه نجيب محفوظ أن يتوقف عن كتابة السيناريوهات تقريبا ، بدأت السينما فى تحويل رواياته الى أفلام · ويرفض نجيب محفوظ أن يكتب سيناريوهات الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية · فهو يرى أنه من الصعب عليه باعتباره كاتبها أن يتخلص من أسرها الأدبى له ، مما قد يضر بالفيلم نفسه الذى يؤخذ عنها ·

ومما قد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن هذه الأفلام المأخوذة عن روايات أو قصص نجيب محفوظ كانت ـ بوجه عام ـ أكثر نضجا من الأفلام التى كتب لها السيناريو بنفسه مباشرة · ولعل ذلك يرجع الى انها جاءت فى فترة تالية تعتبر أكثر تقدما من الناحية الفنية عموما عن الفترة السابقة عليها · خاصة وأن بعض مخرجيها سبق لهم معالجة أفكاره من خلال سيناريوهاته الأولى مما زاد خبرتهم بهذه الأفكار وقدرتهم على نقلها · كما أن الفيلم فى هذه المرة يعتمد على نص أدبى معروف له قيمته التى تفرض على المخرج أن يبذل أقصى طاقته ليكون على مستوى النص · وعن هذه الأفلام يقول نجيب محفوظ : من حسن حظى أن جميع الأفلام التى أخذت عن كتبى أحرزت نجاحا كبيرا · وقد استجبت لها رغم كل ماقيل عنها · ليس هناك أفظع مما قيل عن فيلمى « **قصر الشوق وبين القصرين** » ومع ذلك سعدت بهما جدا · وأنا راض عنهما تماما (١) ·

★★★

ومع ذلك يمكننا القول من البداية أن جميع الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ خلال الستينات رغم نجاحها التجارى ورغم سعادته بها ـ وهو أمر يخصه شخصيا ـ ورغم الجهد الواضح فى ارتباطها بالنص ·· لم تكن أمينة تماما فى ترجمتها ، حيث كانت تخرج دائما عن روح النص بدرجات متفاوتة · يستثنى منها تجربتان رائدتان فى

---

(١) عن الحديث الخاص المشار اليه سابقا مع الأستاذ نجيب محفوظ ١٩٧١ ·

هذا المجال هما فيلما « بداية ونهاية » و « خان الخليلي » وكان طبيعيا أن يكون الفيلمان من اخراج اثنين سبق لهما التمرس بأعمال نجيب محفوظ وافكاره ، فالأول من اخراج صلاح ابو سيف والثـاني من اخـراج عاطف سالم ٠

وكان **بداية ونهـاية** ١٩٦٤ هو أول الأفـلام المأخـوذة عن رواية لنجيب محفوظ ، وقد نجح صلاح أبو سيف فى متابعة أفراد الأسرة التى عالجتها هذه الرواية متابعة دقيقة تكشف عن أزمتهـا بعد موت عائلها وما يدور داخل أفرادها من صراعات ٠ والفيلم يعطينا عموما ــ كما تعطينا الرواية ــ صورة مقربة لما تعانيه أسرة مصرية تعيش فى ذيل الطبقة البرجوازية الفقيرة ٠ والأسرة مكونة من الأم « أمينة رزق » وحسن الابن الأكبر « فريد شوقى » وحسين الأوسط « حسين كمال » وحسنين الأصغر « عمر الشريف » واختهم « سناء جميل » ٠ وقد عرض الفيلم بمهرجان موسكو ١٩٦١ وأسابيع الفيلم العربى فى تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا ١٩٦١ وبولندا ١٩٦٢ ٠

كما نجح عاطف سـالم فى أن يعبر لنـا بصـدق عن ميلودراما خان الخليلى ١٩٦٦ العاطفية التى تقدم لنا كهلا مترددا « عماد حمدى » يقع فى حب بنت الجيران الصغيرة سميرة أحمد ٠ لكن أخاه «حسن يوسف» يسبقه اليها فيتراجع الكهل ، ثم يموت أخوه قبل أن يتزوج بها ، فيتلقى الكهل صدمة أخرى من القدر الذى لم يترفق به بعد أن أصابه بالخيبـة فى حبه الأوحد ٠ وقد استطاع عاطف سالم أن ينسـج أحداث هذه القصة بأسلوب شاعرى حزين ، لا يخلو من فكاهات مريرة ٠ وقد مثلنا الفيلم فى مهرجان موسكو ١٩٦٧ وأسـبوع الفيلم العربى بالمانيـا الشرقية عام ١٩٦٧ ٠

ولم يتناول عاطف سـالم من روايـات نجيب محفوظ غير هذه الرواية أما صلاح أبو سيف فقد أخرج فيلما آخر عن رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة ٠ وفى الفيلم أغفل اثنين من أبطال الرواية الثلاثة واكتفى بالتركيز على أهم هذه الشخصيات وهو الطالب الفقير محجوب عبد الدايم « حمدى أحمد » الذى يفقد احساسه بالكرامة تحت وطأة الفقر الشديد ، حتى أنه لايجد مانعا من الزواج من احسان « سـعاد حسنى » عشيقة قاسم بك « أحمد مظهر » ليضمن وظيفة ٠ وقد استطاع الفيلم أن يربط دراميا بين محجوب وزميله فى الدراسة على طه الذى تطارده الحكومة الملكية لثوريته ٠ ولما كانت التعديلات التى أدخلها الفيلم على القصـة الأصلية تعديلات جوهرية فقد فضل المخرج عدم الاحتفاظ باسم القصة

ايضا وأطلق عليها « **القاهرة ٣٠** » . وقد عرض الفيلم بمهرجـان كارلو فيفارى ١٩٦٦ ، واشـترك فى أسـبوع الفيلم العربى بالمانيا الشرقية ١٩٦٧ .. ونال الفيلم سبع جوائز أولى فى مسابقة الافلام القومية التى أجرتهـا الجامعة العربية عام ١٩٦٧ ، وهى جوائز : الانتاج والاخراج والقصة والسيناريو والتصوير والديكور والتمثيل .

أما الافلام الثلاثة التى أخرجها حسـن الامام فى السـتينات عن روايات لنجيب محفوظ وهى حسـب تسلسـل ظهورها « **زقاق المدق** » **وبين القصرين** ١٩٦٤ **وقصر الشـوق** ١٩٦٧ فقد أخذت عن روايات مستعرضة تتناول شخصيات عديدة وأحداثا كثيفة متشعبة يستحيل معها أصلا ترجمتها ترجمة كاملة فى فيلم سينمائى . ولهذا كان حسن الامام يختار من بين أحداث القصة ما يكفى ليكون فيلما ويترك الباقى . فيقتصر فى زقاق المدق على قصة الحب بين حميدة « شادية » وعباس الحلو « صلاح قابيل » الذى يترك الزقاق للعمل بالجيش الانجليزى لتوفير المال اللازم لزواجه من حميدة . لكنه يعود ليجد حميدة بين أحضان الانجليز فى أحد الملاهى . وفى جزأى الثلاثية « **بين القصرين** » و « **قصر الشوق** » استأثرت مغامرات عبد الجواد « يحيى شاهين » الجنسية وابنه ياسين « عبد المنعم ابراهيم » باهتمام المخرج أكثر من أى شىء آخر .

ووقع حسام الدين مصطفى فى نفس الخطأ بالاهتمام بالمشـاهد الجنسية فى فيلمى **الطريق** ١٩٦٥ **والسـمان والخريف** ١٩٦٨ . وقد اكتفى بمتابعة الأحداث الظاهرية دون أن يغوص الى مغزاها ، ففقد البحث عن الأب فى الطريق دلالته الايجابية . كما عجز الفيلم الثانى عن تحليل مشاعر عيسى الدباغ . وقد عرض الأول فى مهرجان لوكارنو ١٩٦٥ .

وفى **اللص والكلاب** ١٩٦٣ اسـتأثرت المطاردات فى نصفه الأخير باهتمام مخرجه كمـال الشيخ على حسـاب تحليل شخصـية البطل « رشدى أباظة » . وعرض الفيلم بمهرجـانى برلين ومقديشيو ١٩٦٣ وأسابيع الفيلم العربى فى نابولى وروما ١٩٦٣ وماليزيا ١٩٦٦ .

أما فيلم كمال الشيخ الثانى عن روايات نجيب محفوظ وهو فيلم **ميرامار** ١٩٦٩ فقد انتهى الى عكس ما ترمى اليه الرواية الأصلية ، حينما جعلنا نميل الى « البك » السابق طلبه مرزوق « يوسف وهبى » ، واكتفى من شخصية الاقطاعى حسنى علام « أبو بكر عزت » بجانبها الفكاهى ، وصالح بين زهرية « شادية » وبائع الجرائد « عبد المنعم ابراهيم » . بينما لاتجد الرواية فى بائع الجرائد ممثل البورجوازية الصغيرة منقذا

لزهرة · كما أنها تدين كل شخصيات البنسيون وتكشف عن عفونتها ، الأمر الذى لم ينجح فيه الفيلم الا مع الانتهازى سرحان البحيرى « يوسف شعبان » مدعي الاشتراكية فقط ·

***

ومع قدوم السبعينات كان هناك تغير ملحوظ فى التعامل مع أعمال نجيب محفوظ الأدبية ، سواء من الناحية الكمية حيث اخذت الأفلام المعتمدة عليها تتزايد تدريجيا ، أو من الناحية الكيفية التى تمثلت في نضج المستوى السينمائى واقترابه أكثر من روح النص ، كما تمثلت فى التوجه الى القصة أيضا الى جانب الرواية ، ثم غلبة الاعتماد على القصة بعد ذلك ·

ويشير هذا التغيير الى دلالة واضحة هى ما حققه السينمائيون من تقدم لم يكن متوفرا لهم من قبل · والتقدم هنا لا يخص السينما كحرفة وانما كأداة تعبير فنية طيعة فى يد الفنان · وهو ما يتحقق بالفعل فى الجيل الجديد من كتاب السيناريو والمخرجين الذين شاركوا فى ابداع هذه الأفلام · وقد سبق ذكر بعض أسماء هذا الجيل من المخرجين اما كتاب السيناريو فكان فى مقدمتهم ممدوح الليثى الذى كتب سبعة أفلام عن أعمال نجيب محفوظ أفضلها « **الحب تحت المطر** » ومصطفى محرم الذى كتب ستة أفلام أفضلها « **أهل القمة** » وأحمد صالح ٤ أفلام أهمها **الشيطان يعظ** وغيرهم ممن يجدر ذكرهم أمثال : أحمد عباس صالح وصلاح جاهين ورأفت الميهى ومحسن زايد ·

بلغ عدد الأفلام المأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ الأدبية فى السبعينات ١١ فيلما اعتمد منها على رواياته ٦ أفلام هى على التوالى : السراب ١٩٧٠ · ثرثرة فوق النيل ١٩٧١ ، السكرية ١٩٧٣ ، الشحات ١٩٧٣ ، الحب تحت المطر ١٩٧٥ الكرنك ١٩٧٥ ·

نجح السراب اخراج أنور الشناوى فى ترجمة المغزى التربوى للقصة ، بما قدمه من دراسة لحالة عجز جنسى · وان هبط ضعف الاخراج بالمستوى الفنى للفيلم ولم يصل الى ما يجب من عمق فى تحليله لازمة البطل النفسية بسبب تركيز اهتمامه على الجانب الكوميدى منها ·

ويأتى **ثرثرة فوق النيل** بالنسبة لكاتبه ممدوح الليثى أقرب الى فحوى الرواية من فيلمه السابق « ميرامار » بما طرحه من مظاهر الانحلال لمجموعة أصدقاء العوامة ، بالاضافة الى حواره الملىء بالسخرية والمرارة من الأوضاع الاجتماعية المتردية · ولكن البناء السينمائى للفيلم (من

ناحية الحركة والصـورة) جـاء ضعيفا • وقد أخفق فى تنفيذ بعض المشاهد الهامة • وعمد الى الاثارة فى تقديم المشاهد الجنسية مما يبعد الفيلم عن أهدافه الى أهداف أخرى • كما أن عرض هذه الصورة النقدية للمجتمع بعد هزيمة ١٩٦٧ فى الفيلم لايتفق وما جاء فى الرواية التى نشرت قبل الهزيمة ١٩٦٦ مما يخلط بين السبب والنتيجة •

ويأتى « **السكرية** » الفيلم الثالث لكاتبه ممدوح الليثى أكثر نضجا من سابقيه ، كما جاء أفضل أجزاء الثلاثية اخراجا لحسن الامام بعد « قصر الشوق » « وبين القصرين » • وهو أقربها الى النص الذى يرصد حركة الجيل الثالث من أسرة السيد عبد الجواد ، وقد توجه أحدهم (عبد المنعم) الى الدين بحثا عن الخلاص وتوجه الآخر (أحمد) حسـين الامام الى اليسار بحثا عن العدل ، أما الثالث (رضوان) محمد العربى فاعتمد على وسامته وعلاقته الشاذة بأحد البشوات للتسلق الاجتماعى ، بينما يغرق (كمال) ــ نور الشريف ابن السيد عبد الجواد فى رومانسيته وأحلامه الفلسفية • ويحاول الفيلم بذلك أن يقدم ما تقدمه الرواية من تصوير صادق لا ينقصه التحليل عن مجتمع ما قبل الثورة وما يرهص به من أحداث •

ويمثل « **الشحات** » بعد السـمان والخريف التجربة الثانيـة المشتركة فى ترجمة نجيب محفوظ الى السينما لكل من أحمد عباس صالح كاتب السيناريو وحسام الدين مصطفى مخرجا • والروايتان من الأعمال الأدبية الصعبة على اللغة السينمائية ، حيث الاعتماد الأكبر فيهما على تحليل المشاعر والمنولوجات والأفكار الداخلية للشخصية • وكل منهما تتناول أفكارا فلسفية مجردة • ولم توفق التجربة الثانية كسابقتها فى التعبير عن موضـوعها : الثورى الباحث عن اليقين بعـد أن تخـلى عن ثوريتـه ، تحـول فى الفيـلم الى مجرد منحرف يلاحق الراقصـات « محمود مرسى » • وان كنا نراه مهموما دائمـا لكنا لانفهم السبب ، ولا نتعرف على حقيقة أزمته الروحية التى بدت كما لو كانت مجرد الملل من الحياة الزوجية أو الهروب من شعور بالذنب ناحية زميله المحكوم عليه بالسجن لأسباب سياسية • وتحولت بذلك المشكلة الفكرية فى الرواية الى مشكلة أخلاقية فى الفيلم الذى لم يترفع عن استغلال المشاهد الجنسية المثيرة كالعادة •

ويمثل كل من « الحب تحت المطر » و « الكرنك » ذروة من ذروات النضج القليلة التى تصل الى ارقى مستويات المعالجة السينمائية لروايات

نجيب محفوظ ، الأول كتبه ممدوح الليثى والثانى شارك فى كتابته مع صلاح جاهين .

« **الحب تحت المطر** » اخراج حسين كمال يكشف بعمق ولغة سينمائية رفيعة عن معاناة الشباب وما أصابه من انهيار بوقوع النكسة . ويتميز الفيلم عن كل ما عداه من أفلام تناولت مواضيع مماثلة بميزتين ، الأولى أنه تجنب استخدام مشاهد الاثارة الجنسية المعهودة ، رغم انها كانت متاحة ، فعبر عنها ولم يقدمها ، وهو مايجب . والميزة الثانيــة والأهم أن الشباب رغم سقوطهم تحت ظروف القهر الاقتصادى الساحق وهبوط الروح المعنوية بسبب الهزيمة ، وانهيار المثل ، وفقدان القدوة .. لم يتحول عنده السقوط الى عقد تسلمه الى العجز .. فهو يرفض السقوط الذى يقع فيه ويدينه ويقاومه دون خطابية .. ويكتشف بنفسه طريقــه للخلاص من خلال خبرته الذاتية على مسار حياته اليومية .

وان أضعف الفيلم ـ نوعا ـ تعدد الشخصيات مما قلل من اشباعها ، والرمزية المباشرة أحيانا ، والحوار المباشر أحيانا أخرى . ولكن الفيلم فى عمومه يمثل واحدا من أفضل أعمال مخرجه ، وأفضل أعمال كاتبه . كما أن روح المقاومة العنيدة الكامنة داخل شخصياته تمثل اضافة ابداعية بحق لما جــاء فى الرواية .

وعن معاناة الشباب أيضا فى مرحلة أسبق يجســد ـ بوحشية ـ فيلم **الكرنك** (اخراج على بدرخان) ماجاء فى الرواية ، من تلفيق للتهم وتعذيب بشع وتحطيم للكرامه الانسانية فى نفوس شباب الثورة ، باسم الحفاظ على الأمن ، والحفاظ على الثورة . وعندما يلجأ الشباب الى عضو مجلس الشعب يتم القبض عليه هو الآخر . ويزداد التعذيب فى كل مرة حتى يصل الى اغتصاب الطالبة « سعاد حسنى » أمام زميلهــا وخطيبها « نور الشريف » ولايفرج عنهما الا بعد التعهد بالتجسس على زملائهم ، بينما يموت زميل آخر من شدة التعذيب .

انه نقد حاد للتسلط والديكتاتورية والبوليسية حين تتحكم فى مصائر الناس . غير أن نهاية الفيلم باضافة ثورة التصحيح وانتصــار أكتوبر جاء على طريقة النهايات السعيدة المقررة . وبدا الفيلم كما لو كان مقارنة ـ لامبرر لها ـ بين عهدين . ان الرواية فى الأصــل ـ وكذلك الفيلم ، بدون نهايته ـ ادانة صارخة للظلم حين تتفشى السلطة البوليسية، وليست مجــرد حكاية أو مأســاة تجاوزتها أو عالجتها الأحداث التالية .

***

ورغم ارتفاع عدد الأعمال المنسوبة الى نجيب محفوظ فى الثمانينات ، فالأفلام المأخوذة عن رواياته منها تراجعت الى حدها الأدنى حيث كانت فيلمين فقط هما « عصر الحب » و « وصمة عار » فى نفس العام ١٩٨٦ . وكان الثانى منهما اعادة انتاج لرواية الطريق التى سبق انتاجها بعنونها الأصلى ، والفيلمان لايمثلان اهمية خاصة على مستوى العرض السينمائى .. ويأتى كل منهما اقل قيمة من أعمال اخرى جيدة لنفس المخرج .

فيلم « **عصر الحب** » اخراج حسن الامام عبارة عن حشد كبير من الأحداث الميلودرامية المليئة بالفواجع والمفاجآت والقتل والسجن والخيانة والصراع حول المرأة وكلام فى السياسة . لا يختلف الفيلم كثيرا فى سرد أحداثه عن الرواية ، كما لايختلف عنها فى المزاج الميلودرامى ورسم الجو الاجتماعى المصاحب للأحداث التى تدور فى الثلاثينات داخل الحانات والملاهى والبيئة الشعبية حيث يختلط كل ذلك مع مقاومة الاستعمار .

ويشترك فيلم « **وصمة عار** » اخراج اشرف فهمى مع الفيلم السابق لنص الرواية « الطريق » فى نقطة انطلاق كل منهما . شاب يبحث عن أبيه الذى يمثل الجذور كما يمثل الحماية . ولكن بينما يشير الأول الى اهمية البحث عن عمل باعتباره الأجدى فى ضمان الحماية والكرامة كما تقول الهام فى الفيلمين « سعاد حسنى » فى الأول و « يسرا » فى الثانى ، فالمعنى الذى يركز عليه الفيلم الثانى « وصمة عار » هو عبث هذا البحث عن الأب الوهم .

ولكن كما ضاع المعنى المقصود فى الفيلم الأول بالاهتمام بتفاصيل الجنس والجريمة فى النصف الأخير منه ، كذلك ضاع المعنى الآخر المقصود فى الفيلم الثانى بتكثيف أكبر لأحداث الجنس والجريمة من خلال اضافة شخصية « يوسف شعبان » عشيق زوجة صاحب الفندق التى يدبر معها عملية تحريض البطل « نور الشريف » على قتل الزوج . ثم يقوم هو بقتل الزوجة « شهيرة » ليحصل على المال وحده بعد أن يدبر الصاق التهمة « بنور الشريف » . ويعدم البطل على جريمة لم يرتكبها ، بينما أفلت من الجريمة السابقة التى ارتكبها .

وان جاءت اللقطة الأخيرة للبطل وهو يرى وجه أبيه فى « عشماوى » تردنا الى المعنى العبثى الذى يطرحه الفيلم ، وقد تعنى أنه

قاتل نفسه . اذ أن هذا البحث الوهمى هو قاتله . وهى لقطة موحية مثيرة للتساؤل .

والرواية فى الأصل تحتمل ما طرحه كل من الفيلمين من معنى ، ولكن ربما لازالت فى انتظار فيلم ثالث يحافظ على المعنى الخلفى لهـا دون أن يطمسه بأحداث مثيرة ويحقق بذلك التوازن الصعب بين كثافة الحدث وعمق المعنى الباطن .

***

من هذا التحليـل المركز لأفلام نجيب محفوظ المأخوذة عن رواياته يمكننا أن نخلص الى أن السينما المصرية التى عرفت طريقها الى الأدب قبل أن تنطق من خلال اعداد فيلم زينب الصامت عن رواية الدكتور محمد حسين هيكل التى تحمل نفس العنوان ، وكان نجيب محفوظ يكتب لها مباشرة القصة والسيناريو منذ عام ١٩٤٥ ، ظلت بمنأى عن اكتشاف أدب نجيب محفوظ حتى عام ١٩٦٠ حين تم اعداد اول فيلم عن روايتـه « بداية ونهاية » .

ولكن يبدو أن نجاح هذه التجربة أغرت السينمائيين بالاقبال على تكرارها . ووصلت هذه المحاولات الى ذروتها خلال الستينات حيث تم عرض عشرة أفلام تحمل عناوين روايات نجيب محفوظ .

ومن بين هذه الأفلام العشرة تعرفنـا على محاولتين رائدتين فى الترجمة الأمينة من لغة الأدب الى لغة السينما وهما فيلمى « **بداية ونهاية** » و « **خان الخليلى** » . والأول منهمـا أصبح بمنهجيته الكلاسيكية يصـلح للدراسة النموذجية للاعداد السينمائى من الرواية الى الفيلم .

أما الأفلام الستة التى أنتجت عن روايات نجيب محفوظ فى عقد السبعينات التالى فنجد منها أيضا تجربتين رائدتين على مستوى آخـر من الترجمة التى تصل من قوة التأثير بما يزيد عما هو فى الأصل ، كما فى « **الكرنك** » . أو يجد صاحبهـا من الجرأة والتحرر من التقيد الحرفى للنص ما يسمح له بوضع اضافة جديدة قد تحرف قليلا من وجهة نظر النص ، لكنها تمثل اضافة ابداعية ترفع من قيمته ولا تهبط به كما فى « **الحب تحت المطر** » .

ومن خـلال الفيلمين اللذين أنتجا عن روايتين لنجيب محفوظ فى الثمانينات نجد تجربة أخرى جديدة غير مسبوقة فى تاريخنا السينمائى وهى تجربة فيلم (وصمة عار) . ولا ترجع أهميتها فقط الى أنها التجربة الأولى لاعادة انتاج فيلم عن رواية عربية سبق انتاجها هى رواية الطريق

(باستثناء فيلم زينب الذى أنتج صامتا ثم متكلما عن نفس الرواية لنفس المخرج) ، وانما ترجع أهميتها أيضا الى أن هذا الفيلم ـ رغم أنه ليس فى مستوى أفضل أفلام مخرجه ـ يمثل محاولة جريئة فى تقديم تفسير مختلف عن الفيلم السابق لنفس الرواية · وان لم يوفق الفيلم تماما فى ابراز هذا التفسير بالقدر الكافى كما أوضحنا ، الا أن المحاولة موجودة · وقدم الفيلم ـ على العموم ـ صياغته المختلفة لنفس الرواية ، مستوعبا لما سبق انجازه من تحرر باضافة أحداث وشخصيات جديدة ·

واذا حاولنا ان نقارن بين سمات افلام هذه المجموعة الثانية ـ عامة ـ المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ ، وما استخلصنا من سمات افلام المجموعة الأولى التى كتب لها نجيب محفوظ القصة أو السيناريو مباشرة ، نجد من افلام المجموعة الثانية ما يمثل امتدادا واضحا لكل سمات المجموعة السابقة فى الديكور والشخصيات والجو الاجتماعى والنقد والمسحة الميلودرامية · ومن هذه الأفلام بداية ونهاية ، زقاق المدق، بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية ، خان الخليلى ، القاهرة ٣٠ ، عصر الحب ·

ويرجع ذلك ـ كما يبدو ـ الى أن الروايات التى أخذت عنها هذه الأفلام أصولها ، كان نجيب محفوظ قد كتبها فى نفس الوقت تقريبا الذى كتب فيه قصص وسيناريوهات أفلام المجموعة الأولى بين عامى ١٩٥٧/٤٥ وذلك فيما عدا « عصر الحب » التى نشرت عام ١٩٨٠ ·

أما أفلام : **اللص والكلاب ، الطريق ، السمان والخريف ، الشحات، وصمة عار** ، فتمثل اتجاها آخر يستمد مقوماته من التطور الأدبى الذى طرأ على نجيب محفوظ فى كتابة الروايات التى أعدت عنها هذه الأفلام · وفيها تنحسر أهمية البيئة ويتوارى الضغط الساحق للظروف الاجتماعية على الشخصيات ، ولم تعد الشخصيات ضحايا هذه الظروف ، ولم يعد الصراع نابعا عن التناقض بين الانسان وخارجه وانما أصبح الصراع ـ فى المقام الأول ـ بين الانسان ونفسه ·

وان كانت هذه الأفلام لم تستطع أن تصل الى مستوى الرواية فى تجسيم المأساة الحقيقية لهذه الشخصيات ومعاناتها الداخلية ولم تحقق فى السينما ما حققه نجيب محفوظ فى الرواية بالتعبير عن قضايا عامة · وبدت محصورة ـ الى حد كبير ـ داخل نطاق الأحداث بمفهومها الجزئى المحدد ·

ويجمع بين افلام : ميرامار ، ثرثرة فوق النيل ، الحب تحت المطر ، الكرنك تناولها لمشاكلنا اليومية المعاصرة وما تعانيه من ضغوط · وتمثل بالمقارنة بافلام المرحلة الأولى عودة الى الواقع المعاش ، ولكن بطريقة أخرى ، تبدو هنا اكثر عمقا وأشد حدة وأوضح هدفا وأكثر التصـــاقا بواقعنا اليومي · وذلك على مستوى الفيلم كما هو على مستوى الرواية · مع وضع ما سبق ذكره ـ من أوجه الخلاف بينهما ـ في الاعتبار ·

افلام المجموعة الثالثة

الأفلام المأخوذة عن القصة :

رغم ان الطبعة الأولى لأول مجموعة قصص قصيرة لنجيب محفوظ تحمل تاريخ عام ١٩٣٨ ، وتوالى بعدها ظهور مجموعات أخرى ، الا أن السينما لم تقترب منها الا بعد أن جربت نجاحها مع الرواية لمدة أكثر من عشر سنوات · ومن الطريف الاشارة الى ان فيلم « الشريدة » الذى ظهر عام ١٩٨٠ اعتمد على احدى القصص الموجودة فى اول مجموعة منها « همس الجنون » أى بعد حوالى نصف قرن من نشر القصة ·

وقد تأخر الاعتماد على قصص نجيب محفوظ فى الأفلام لأن القصة ، وان كانت أقرب الى روح الفيلم وتسمح للسينمائى بفرصة أوسع للابداع الا أنها تتطلب مبدئيا هذه القدرة على الابداع أصلا · وكان علينا أن ننتظر حتى أوائل السبعينات ليظهر أول الأفلام المأخوذة عن قصة قصيرة من قصص نجيب محفوظ ·

وكان هذا الفيلم هو فيلم صورة ويمثل الجزء الثالث من فيلم صور ممنوعة الذى عرض عام ١٩٧٢ · وفيلم صورة مأخوذ عن قصة بنفس العنوان من مجموعة خمارة القط الأسود · كتب له السيناريو رأفت الميهى وأخرجه مدكور ثابت . ويستغرق الفيلم حوالى ٦٠ دقيقة ·

ويعتبر الفيلم محاولة تجريبية مبكرة وفريدة أيضا فى السينما المصرية على نهج بريخت فى التغريب · يظهر المخرج بنفسه على الشاشة وهو يبحث بالكاميرا عن حقيقة شخصية القتيلة والدوافع وراء الجريمة ·

والى جانب هذه المحاولة الأولى التى جاءت متأخرة ، لم يتضمن هذا العقد من أفلام نجيب محفوظ (١٣ فيلما) غير محاولة أخرى من المحاولات

المأخوذ عن قصة قصيرة وتتمثل فى فيلم « **أميرة حبى أنا** » المأخوذ عن قصة من مجموعة « المرايا » اخراج حسن الامام ١٩٧٤ . وهو فيلم غنائى استعراضى عن تورط « حسين فهمى » فى زواج مصلحة من ابنة صاحب الشركة التى يتخلص منها ومن الشركة عندما يعثر على حبه الحقيقى « سعاد حسنى » . غير أن الفيلم يبدو تكرارا لفيلم « خللى بالك من زوزو » لنفس المخرج والأبطال وكاتب السيناريو ، ونفس الشكل الفنى ، ونفس عقدة القصة تقريبا ، وان اختلفت الأسباب التى تحول بين الحبيبين ولكن تبقى النهاية واحدة .

★★★

وفى الثمانينات يصل تواجد نجيب محفوظ على الشاشة الى ذروته العددية ، حيث يبلغ عدد أفلامه ١٧ فيلما ، ولازال على نهاية هذا العقد عام آخر . وتصل الاستعانة بقصصه الى ذورتها أيضا ، بحيث تمثل ـ بالنسبة لما سبق ـ قفزة عددية ونوعية بارزة . كل أفلام هذا العقد مأخوذة عن قصصه القصيرة فيما عدا فيلمين فقط .

وتتوزع القصص المأخوذ عنها الأفلام بين مجموعات قصصية مختلفة . ولكن الملاحظ أن ملحمة الحرافيش استأثرت بنسبة كبيرة منها حيث اعتمدت ستة أفلام على بعض ما جاء بها من حكايات . وبالاضافة الى هذه الأفلام الستة نجد ثلاثة أفلام أخرى عن عصر الفتوات أيضا ، لتصبح تسعة أفلام ، يجمع بينها نفس الجو والشخصيات تقريبا . وبعض القضايا أيضا .

وخارج نطاق أفلام الحرافيش والفتوات التى سادت هذا العقد نجد من الأفلام التى تدور أحداثها فى الزمن الحاضر وتناقش بعض قضايانا المعاصرة ، ثلاثة منها جديرة بالاعتبار هى على التوالى أهل القمة ٨١ وأيوب ٨٤ والحب فوق هضبة الأهرام ١٩٨٦ .

أهل القمة اخراج على بدرخان ، مأخوذ عن قصة متوسطة الطول تحمل نفس العنوان من مجموعة الحب فوق هضبة الهرم . يمثل الفيلم احدى المحاولات النادرة فى الحفاظ على المعنى مع القدرة على توسيع العمل بمزيد من التفاصيل والتأثيرات الدرامية ، بالاضافة والتغيير فى الشخصيات والأحداث والأماكن ، مما يدعم المعنى ـ ربما ـ أكثر من الأصل نفسه .

يقدم الفيلم تحليله الاجتماعى والاقتصادى لعوامل محددة من عوامل الفساد فى مجتمعنا الراهن تتمثل فى نمو الطبقة الطفيلية المستغلة فى ظل قوانين الانفتاح . ويأتى العرض بطرية فنية مثيرة ومقنعة من خلال تحول

لص صغير (نور الشريف) الى لص كبير ليصبح واحدا من رجال الأعمال على قمة المجتمع ، بعد أن وعى الدرس من أستاذه المهرب الكبير (عمر الحريرى) الذى ينجح فى اخفاء أعماله المشبوهة بالمظهر الطيب وتحت غطاء التدين · بينما يعانى الضابط (عزت العلايلى) من ضغوط الحياة الصعبة · يقاوم ويرفض السقوط ، لكن كل ما حوله ينهار · فهو غير قادر على ايقاف زحف (نور الشريف) · ويفاجأ بأن ابنة أخته (سعاد حسنى) ترضى به زوجا وترى فيه منقذها من الضيق الخانق · وعندما يمسك بالمهرب الكبير يأتى الأمر من أعلى بنقله الى الصعيد ·

وفيلم « **ايوب** » المأخوذ عن قصة بنفس العنوان من مجموعة « الشيطان يعظ » يعلن عن قدرة مخرج جديد « هانى لاشين » على التعبير السينمائى السلس · كما يعلن عن عودة الممثل العالمى (عمر الشريف) للظهور فى السينما المصرية ·

الفيلم يحترم القصة الأصل بالحفاظ على مضمونها ، كما يحترم المشاهد بالبعد عن استخدام أساليب الاثارة المعهودة · ويقدم موضوعه بلغة سينمائية سليمة وأداء تمثيلى متمكن عن مليونير (عمر الشريف) يصاب بشلل ، يحن الى لقاء أصدقائه القدامى · ينصحه صديقه الطبيب (فؤاد المهندس) باسترجاع ذكرياته وتسجيلها · لاتستريح زوجة المليونير (مديحة يسرى) للتقارب بين زوجها والطبيب ، لأن الأخير على النقيض منها لايهتم بالمظاهر أو المال ·

يعثر المليونير على شفائه بالاعتراف · ويقرر نشر اعترافاته التى سجلها ، وتفضح الأساليب غير المشروعة التى سلكها لتحقيق ثروته · كما تكشف عن فضائح آخرين · ويعلم الآخرون من أصحاب الملايين بحقيقة الاعترافات فيقاومونه ، ويحرقون المطبعة · وعندما يحاول أن يهرب بنسخة منها يطلقون عليه الرصاص وتتطاير الأوراق فى الهواء ·

قصة بسيطة تدعو ــ بغير افتعال أو تشنج أو مباشرة ــ لبعض القيم الاجتماعية الأساسية للحفاظ على سلامة النفس وسلامة المجتمع · استطاع أن يجعل منها كاتب السيناريو محسن زايد مع المخرج الجديد والممثل القدير فيلما جديرا بالتقدير · ومن مشاهده القوية المؤثرة التى تم تنفيذها وأداؤها بمهارة عالية ، مشهد اصابة المليونير بالشلل ومشهد الكابوس الذى يشفى على أثره ·

والحب فوق هضبة الهرم من اخراج عاطف الطيب وسيناريو مصطفى محرم عن قصة بنفس العنوان الذى تحمله المجموعة ، مناقشة

جريئة بالصورة والحوار لمشكلة الحب والزواج عند الشباب فى عصر التضخم والانفتاح · قدمت القصة للفيلم كل متطلباته تقريبا : الحدث الرئيسى والحبكة الفرعية والحوار فى ذرواته الهامة والحاسمة · وحافظ الفيلم على القصة مبنى ومعنى ·

موظف صغير حديث التخرج من الجامعة (أحمد زكى) يعانى من الرغبة فى الجنس الآخر وضيق الحياة · يجد من يحبها (آثار الحكيم) زميلته فى العمل · يقدم على خطبتها لكن مشاكل الشقة ومصاريف الزواج تحول بينهما واتمام الزواج · بينما ترضى أخته الصغرى بالزواج من سباك يضمن لها الحياة فى شقة خاصة ·

ويضطر الشاب فى النهاية الى الزواج من حبيبته رغم اعتراض والديها ولا يجد مكانا يمارس فيه حقه الشرعى معها غير تحت سطح الهرم · فى الأصل الأدبى يفاجئه رجل البوليس على هذا الوضع فيرشوه · ويتركه رجل البوليس كما يترك غيره · أما فى الفيلم فتأتى النهاية أقوى دراميا ــ وأقرب الى المطالب الرقابية ــ حيث يتم القبض على الشاب وعروسه · ويجد انها فرصة لاعلان مشكلتهما على الرأى العام ·

والى جانب هذه النهاية ، يضيف الفيلم للقصة بعض الأحداث الفرعية فى الداخل ، منها الصديق الذى حل مشكلته بالزواج من سيدة ثرية وان كانت أكبر منه سنا · أو بامتهان نفسه مع بعض السيدات العجائز · وذلك بالاضافة الى توسيع بعض الأحداث المذكورة فى القصة · وان كان مما يؤخذ على عرض الفيلم أنه جاء تقريريا فى أجزاء كثيرة منه ·

ويبقى من الأفلام التى تدور فى اطار الأحداث المعاصرة ، غير هذه الأفلام الثلاثة الهامة ، ثلاثة افلام أخرى لم تحقق نفس المستوى من الأمانة فى التعبير عن النص أو النضج السينمائى والدرامى ، وهى : الشريدة ، الخادمة ، دنيا الله ·

يختلف فيلم **الشريدة** ١٩٨٠ اخراج أشرف فهمى عن القصة المأخوذ عنها من مجموعة همس الجنون · القصة تثير العطف على المرأة التى تتزوج كرها بدافع الحاجة فتنزلق الى الضياع · أما الفيلم فيثير عطفنا على الزوج الثرى الذى وفر لزوجته مالم يوفره لنفسه من التعليم حتى أرقى مستوياته ، فتتعالى عليه الزوجة وتحتقره جاحدة بفضله ، مما يدفعه الى أحضان العاهرات ثم الموت ·

الفيلم محاولة لفرض حبكة أسطورة بجماليون ٠ الفنان الذى تمنى من القوى العليا أن تبث الروح فى تمثاله ، فتحول التمثال الى شخصية لها ارادتها المستقلة التى لاتتطابق وارادة صاحب الفضل عليها ٠

ربما كان من الأفضل عند فرض هذه الحبكة ــ بغض النظر عن ابتعادها عن الأصل ــ استخدام شخصية رجل أعمال مثقف ، حتى يرتفع الجدل والصراع بين طرفيه الى مستوى القضية ٠ وهو مالم يتحقق عن طريق بطله الثرى الجاهل ٠ ومن ثم لم يوفق الفيلم فى تقديم معالجة جديدة للأسطورة اليونانية ٠ كما لم يوفق فى الحفاظ على المعنى الاجتماعى الذى يقدمه نجيب محفوظ فى قصته ٠ وجاءت شخصية « محمود ياسين » فى دور الثرى الجاهل ، صورة طبق الأصل لادوار مماثلة له فى أفلام سابقة (!!) ٠

وفيلم **الخادمة** ١٩٨٤ اخراج أشرف فهمى أيضا ، عن خادمة « نادية الجندى » توقع بابن مخدومتها ، وتتزوجه بتحريض من عشيقها للاستيلاء على ثروة الأسرة ٠ لكنها تتآمر على العشيق وتزج به فى السجن لتستولى وحدها على الثروة والشركة ، وتتخذ من مدير الشركة عشيقها الجديد ٠ لكنها تلقى مصرعها فى النهاية على يد عشيقها القديم الذى خرج من السجن لينتقم منها ٠

القصة فى الأصل الأدبى بعنوان « زيارة » من مجموعة « خمارة القط الأسود » لم تتطرق الى هذه التفاصيل ٠ هى مجرد موقف صغير لحالة انسانية عن سيدة مصابة بالشلل ، يزورها مقرىء الأسرة القديم فتشكو له عن حالها ومخاوفها من تخلى الخادمة عنها ٠ ومن حق الفيلم أن ينمى القصة ، ويضيف من التفاصيل ما يصلح لتقديم عمل فنى ناضج ٠ ولكن ما قدمه الفيلم كان قاتما ، وغريزيا ، وعلى هوى البطلة لتقديم دورها المفضل الذى سبق أن قدمته فى أكثر من فيلم ٠ ولازالت تقدمه ٠

ويعتمد فيلم **دنيا الله** ١٩٨٥ ــ اخراج حسن الامام ــ على قصة شاعرية رقيقة من المجموعة التى تحمل نفس العنوان ٠ القصة عن ساعى عجوز يعانى من الحرمان ٠ يقع فى غرام فتاة صغيرة ٠ من أجلها يسرق رواتب الموظفين ليقضى معها بعض الوقت فى الاسكندرية ٠ يحول بينها وبين سرقته ليمنحها بعد ذلك كل ما تبقى معه عن طيب خاطر ، ويتركها لسبيلها ، مسلما أمره لله ٠

تفقد القصة شاعريتها على يد مخرج الفيلم ، حيث يتحول الانسان ـ كالعادة ـ فى أفلامه ، الى مجموعة من الغرائز ، وتتحول العلاقات الى مجموعة من المؤامرات والمكائد · فالفتاة تغرر بالساعى بايعاز من حبيبها « سيعد صالح » (نفس دوره فى الخادمة) الذى يعدها بالزواج ، لكنه يتزوج بأخرى ·· ويمتلىء الفيلم بالقفشات الرديئة والمراوغة الجنسية والضرب ··

أما عن أفلام الحرافيش والفتوات التسعة التى سادت هذا العقد ، اهمها فيلمان ، جاء احدهما من خارج ملحمة الحرافيش وهو فيلم الشيطان يعظ ، والآخر جاء من داخلها وان استوعب أكثر من حكاية منها ، صاغها معا فى قصته ، وهو فيلم الجوع ·

و « **الشيطان يعظ** » ١٩٨١ المأخوذ عن قصة الرجل الثانى من المجموعة التى يحمل الفيلم عنوانها ، هو واحد من أفضل أفلام كاتبه أحمد صالح ، ومن أفضل أفلام مخرجه أشرف فهمى · عن فتى « نور الشريف » يقع فى غرام خطيبة الفتوة « فريد شوقى » فيهرب بها « نبيلة عبيد » من بطشه ليحتمى بغريمه فتوة الحى الآخر « عادل أدهم »· لكن الفتوة الجديد يغتصبها أمامه عندما يرفض أمره بأن يطلقها · ويعود الفتى الى حيه القديم · وينتهز أول فرصة للاشتباك بين الغريمين ليقتل « عادل أدهم » · لكن أعوان الفتوة يقتلونه هو الآخر ·

والمغزى المقصود من القصة واضح · وقد حافظ عليه الفيلم دون تشويه · بل استطاع تجسيمه من خلال عمل درامى سينمائى محكم ، يستفز المشاهد ضد هذا العالم الذى لاتتحقق فيه العدالة وتسيطر عليه أهواء الأقوياء ، ولا يسمح بحياة كريمة للضعفاء ·

أما فيلم الجوع ١٩٨٦ لكاتبه مصطفى محرم بالاشتراك مع مخرجه على بدرخان ، فيستمد عنوانه من الحادثة الأساسية لحكاية « سارق النعمة » من حكايات الحرافيش · وهى عن المجاعة التى تجتاح البلد فيقوم حفيد الناجى بسرقة مخازن الفتوة ليلا ، وتوزيع الطعام سرا على الفقراء باسم جده عاشور الناجى · وعندما يقبض عليه يهب الحرافيش لانقاذه فيهاجمون الفتوة وعصابته · وينصبون حفيد الناجى فتوة عليهم ·

تمثل هذه القصة الحبكة الفرعية ، أما قصة الفيلم الرئيسية فتعتمد على حكاية « الحب والقضبان » من حكايات ملحمة الحرافيش أيضا · عن الفتوة العادل « محمود عبد العزيز » الذى يتحول الى الاستغلال بمصاهرته للتجار الأغنياء

١

ويضيف فيلم الجوع الى القصتين السابقتين العلاقة الشاعرية بين « سعاد حسني » التى غرر بها أحد أعوان الفتوة القديم ، و « عبد العزيز مخيون » الذى يشفق عليها ويملك من رحابة الصدر ما يسمح له بالزواج منها وحمايتها عن حب انساني عميق ٠ و « عبد العزيز مخيون » فى الفيلم هو أخ من الأم للفتوة « محمود عبد العزيز » ٠ وهو الذي يسرق مخازنه ليوزعها متخفيا على الفقراء ٠ وعندما يقبض عليه تقوم زوجته « سعاد حسني » بتحريض الحرافيش لانقاذه ٠ وعندما ينصبه الحرافيش فتوة عليهم يرفض ذلك ٠ ويطالبهم بالاعتماد على أنفسهم فى حماية أنفسهم وتحقيق العدالة ٠

والفيلم بهذه التوليفة بين الأحداث والشخصيات يخلق قصة جديدة هي خلاصة رؤية كاتبها ومخرجها لملحمة الحرافيش ٠ جاءت أكثر أمانة وأكثر نضجا مما جاء بأفلام أخرى حاولت التقيد بقصة واحدة من الملحمة ، فنقلت أحداثها ولم تصل الى أعماق معناها ، أو قدمته بصورة مباشرة أو ضعيفة فى تنفيذها السينمائى ٠ وقد كان لقصة الحب والزواج الاضافية فى الفيلم أثرها الواضح في الارتفاع بمستوى قيمته الفنية والانسانية ٠ وهي بمثابة اضافة أصيلة وحقيقية للأصل الأدبي ٠

وان كان يؤخذ على الفيلم ـ لأسباب خارجة عنه ـ التشابه الواضح في المواقف والحوار مع الأفلام السابقة لنفس النوعية ، وعلى الأخص فيلمي « التوت والنبوت » و « الحرافيش » ٠ وقد عرض الفيلمان قبله في نفس العام ١٩٨٦ ٠

وفيما عدا هذين الفيلمين : « الشيطان يعظ » و « الجوع » من أفلام الفتوات أو الحرافيش وما يشابهها ، نجد فيلم « **فتوات بولاق** » ١٩٨١ اخراج يحيى العلمي عن قصة من مجموعة « حكايات حارتنا » ٠ وهو فيلم ملىء بالمعارك والدماء ٠

أما فيلم « **وكالة البلح** » ١٩٨٣ ، عن قصة أهل الهوى ، فهو واحد من سلسلة الأفلام المعدة خصيصا للممثلة « نادية الجندي » فى دور المرأة المثيرة التي تلعب بعواطف الرجال وتسيطر عليهم وتذلهم وهي تنتقل من واحد لآخر ، ولكنها تلقى فى النهاية مصيرها المحتوم على يد أحدهم ٠ هذه هي قصة المعلمة التى تصارع الرجال في « وكالة البلح » ٠

وهي أيضا « الخادمة » التى سبق ذكرها ٠

أما الفيلم الثالث من أفلام « نادية الجندي » ويقدم نفس القصة

فكان أول الأفلام المعدة عن حكاية من حكايات الحرافيش وهو فيلم شهد الملكة ١٩٨٥ · عن خادمة أيضا ، تتطلع الى سيدها ، فتتخلص منها الزوجة بفرض الزواج عليها من الفران ، الذى تتخلص هى بدورها منه لتتزوج من الفسخانى الثرى وتستولى على امواله ثم تلقى بشباكها على الفتوة ، ومن بعده المأمور ، ثم مخدومها الأول · وفى كل مرة تفرض على الرجال طلاق زوجاتهم قبل الاقتران بها · ويخضع لمطالبها الرجال ، وان كانوا لايصلون اليها فى كل مرة · وفى آخر محاولاتها لاتصل هى الى هدفها حيث يتم اغتيالها على يد زوجها السابق الفسخانى « حسين فهمى » ·

ومن الملاحظ أن التشابه بين حبكة القصص فى الأفلام الثلاثة لايرجع الى تشابه مماثل فى أصولها الأدبية ، وانما يرجع الى الاضافات التى يلجأ اليها كاتب السيناريو ليجعل كل فيلم مناسبا لمواصفات القصة المطلوبة للبطلة · ولما كانت القصة الثالثة « شهد الملكة » هى أقرب القصص الى هذه المواصفات بحيث لم يكن هناك حاجة للخروج على النص أو اللجوء الى اضافات جديدة ، فيرجع اليها الفضل فى تميز هذا الفيلم على غيره بما قدمته من دراسة عن هذه الشخصية · وقد ساعد الجو التاريخى على قبول منطق الأحداث بها · كما ساعد على ذلك ارتفاع مستوى تنفيذ الفيلم ·

ومن الملاحظ أيضا أن الأفلام الثلاثة كتبها كاتب سيناريو واحد هو مصطفى محرم · وأخرج الأول والثالث منها مخرج واحد هو حسام الدين مصطفى · أما الثانى « الخادمة » فاخرجه أشرف فهمى ·

يلى شهد الملكة فى العرض من أفلام ملحمة الحرافيش فيلم « المطارد » وان كان عرضه فى نفس العام ١٩٨٥ من اخراج سمير سيف · وبه يعود مخرجه الى نفس الفكرة الأساسية لفيلمه الأول « دائرة الانتقام » · فالبطل فى الحالتين يعود بعد مدة طويلة للانتقام من ظالميه ·

غير أن نهاية الفيلم تختلف عن نهاية النص · فالمطارد الذى يظل يحلم طوال حياته بلحظة الانتقام من الفتوة الذى قتل زوجته ودبر له تهمة قتلها ، حينما يعود للانتقام يكون الفتوة قد مات وتغيرت أحوال الحارة · ولم يعد هناك من ينتقم منه · أما الفيلم فيبقى على حياة الفتوة للحصول على معركة بين الطرفين ، يتم فيها تحقيق الانتقام والاعتراف ببراءة المطارد ·

بهذا التغيير البسيط اكتسب الفيلم معركة جسدية تمثل مشهدا من مشاهد الحركة الظاهرة للصراع · لكنه في المقابل فقد المعنى الانساني الكبير لسخرية القدر من فكرة الانتقام أصلا الموجودة بالنص الأدبي بموت الفتوة وتغير الزمن ·

والفيلم لاينتهي بهذه المعركة التي تغلق دائرة الانتقام ويكتمل بها الحدث ، وانما يحتفظ بما جـاء في القصـة عن زيارة المطارد لزوجته (التي تزوجها خلال اختفائه) · وكان قد تركها خوفا من افتضاح أمره · وعندما يعود اليها يفاجأ بزواجهـا من المخبر الذى يحـاول القبض عليه فيقتله المطارد ·

ينتهى الفيلم بهذه الحـادثة ليبقى على المعنى الحرفي للعنـوان « المطارد » · لكنه يقع بذلك في مأخذين ، أولهما عيب درامي حيث تمثل هذه الحادثة فعل مضاد للذروة · وثانيهما تحريف المعنى · فالقدر في القصة يكشف عن عدم جدوى فكرة الانتقام ويسخر من صاحبها الذى غفل عن الزمن · القصة تطرح بذلك قيمة انسانيـة تتصل جذورها بالفكر الديني (المسيحي والاسـلامي) · أما القدر في الفيلم فيناصب الانسان العداء ويسخر منه · بعد أن يحصل على براءته من جريمة لم يرتكبها يقع في جريمة حقيقية · إنه قدر يعبث بالانسان على غرار القدر في الفكر الديني الاغريقي القديم كما جاء في أدبياتهم ·

ولعل ذلك يبين الفارق الشاسع الذى يمكن أن يؤدى اليه اختلاف بسيط في السرد ، بين القصة التي ترتبط بالتراث النابعة عنه ، والفيلم الذى يقع أسير تراث غريب عليه · ولم يكن ذلك ــ طبعا ــ في حسبان كاتب السيناريو أو المخرج وكل منهما لم يستهويه غير البحث عن الحركة·

وفيما عدا ما سبق ذكـره من أفلام الحرافيش ، يبقى ثلاثة منهـا حاولت الالتزام بالخط العام للقصص المأخوذة عنها · لكنها جاءت أقل مستوى في التنفيذ ، وأكثر مباشرة في الحوار ، وتعددت بهـا مشـاهد المعارك والجنس ، وهي على التوالي ·

التوت والنبوت ١٩٨٦ من اخراج نيـازى مصطفى · عن الفتـوة المستبد الذى يذل عائلة الناجي · يلجأ أحد أبنائها الى التجارة بالمخدرات والدعارة · ويسترضي الفتوة بالمال · لكنه ينتحر عندما يفقد ثروته في القمار · ويعود الفتوة الى استبداده بالأسرة ، فيقوم الابن الأكبر بقيادة الحرافيش لدفع الظلم عن أنفسهم ويسترد الفتونة الى عائلته ·

والحرافيش ١٩٨٦ من اخراج حسام الدين مصطفى • يبدو أكثر اقنـــاعا فى خلق الجو الاجتماعى التاريخى • وقصـــته مأخوذة عن « الحب والقضبان » • وهى احدى القصص التى اعتمد عليها فيلم الجوع• عن الفتوة العادل الذى يفسده التصاهر بطبقة التجار الأغنياء فيستبد بالفقراء ويستغل ضعفهم • وتلعب العلاقة الجنســية دورا أساسيا فى الأحداث •

أما أصدقاء الشيطان ١٩٨٨ من اخــراج أحمد ياسين فيعتمد على حكاية « جلال صاحب الجلالة » • وفكرته الأساســية حول الفتوة الذى يخاوى الجن أملاً فى الخلود • لكنه جاء مفككا ، حواره ملىء باسقاطات سياسية غير محددة • والفيلم يفتقد وحدة الهدف أو المشاعر •

***

لاشك أن الاندفاع نحو اعداد هذه النوعية من الأفلام عن الفتوات والحرافيش مما جعل لها السيادة المطلقة خــلال هذا العقد الأخير ، يرجع الى ما وجده السينمائى فى قصصها من عوامل الجاذبيــة ، وفى مقدمتها توفر الشخصيات الدرامية المتصــارعة ، والحركة الظاهرة ، والمعارك الجسدية الفردية والجماعيــة • وذلك الى جانب غرابة الجو المثير للخيال أحيانا ، والميل للتعرف على الماضى أحيانا أخرى • بالاضافة الى امكانية التحرر من ضغوط الواقع المعاصر ، فى حين تســمح الأحداث بحرية الاسقاطات على هذا الواقع المعاصر نفسه •

ولكن لعل فى مقدمة الأسباب هو الشوق الى العدالة الذى أصبح يستولى على مشاعر الناس ويدفعهم الى مناقشة شرعية الحكم • حيث تطرح هذه الأفلام قضية الفتــوة (الحاكم) العادل باعتباره الحلم الذى تحقق يوما لكنه لا يعود (المطارد ــ الحرافيش) أو الحلم الذى يمكن أن يتحقق بتأييد واختيار فقراء الشــعب من الحرافيش (التــوت والنبــوت) . أو الحلم الذى يجب التخلى عنه باستبدال فكرة الحاكم العادل بفكرة حكم الشعب بنفسه لنفسه (الجوع) •

كما تشترك هذه الأفلام فى مناقشة أثر السلطة فى افساد الحاكم الفرد ، وعلى الأخص فى اصدقاء الشيطان والجوع والحرافيش •

غير أن هذا الاندفاع فى اعداد هذه القصص على هذا النحو من السرعة وفى نفس الوقت ، كان له من الآثار السلبية ما جعل التمايز بين أفلامها ضعيفا ، وبدا التكرار واضحا بينهـــا فى الشخصيات والمواقف وحتى عبارات الحوار ، الأمر الذى أدى الى التقليل من قيمتها • ولم يجد الجيد منها ما يستحقه من تقدير •

حمـاد السنين

انها رحلة طويلة من الأعمال الابداعية ـ وان اختلفت مستوياتها ـ تمتد على مسار الزمن ابتداء من عام ١٩٤٥ حتى الآن • ونرجو لها الامتداد • لم يتوقف خلالها العطاء الابداعي للسينما من أديبنا العظيم نجيب محفوظ ، وانما ظل مستمرا ومتصلا ومتزايدا عاما بعد عام . بلغت الأعمال فى مجملها ٦٠ فيلما • ما يوازى انتاج دولة فى كل تاريخهـا • ويزيد عن انتاج دول كثيرة فى هذا المجال • من حق شعبنا فى مصر والشعب العربى كله أن يفخر ، وأن يسعد بصاحب هذه الموهبة وأمثاله ممن يثرون حياتنا بأعمالهم الابداعية •

ولن نبالغ اذا ادعينا أن عملاق الأدب الحائز على جائزة نوبل عن أعماله الأدبية ، كان وجوده ـ ولازال ـ عملاقا كذلك فى السينما العربية •

وجدت السـينما فى اعماله المباشرة لها ، وفى رواياته وقصصه ، رافدا لا ينضب من الأفكار المتدفقة التى اعتمدت عليها فى توفير غذائها الأساسى لانتاج أفضل ما عندها من أفلام •

أفلام نجيب محفوظ تمثل فى قمتها أرفع مستويات السينما العربية• ومستوياتها الدنيا ترتفع كثيرا عن المستويات الدنيا لبقية الأفلام • هى فى مجملها ـ بما فيها من مرتفعات ومنخفضات ـ بمثابة هضبة عالية بالنسبة لبقية الأعمال السينمائية الأخرى •

وفرت للمخرجين أن يقدموا أفضل أعمالهم • ومن فشل منهم فى الوصـول الى القمـة لم يهبط أبدا الى القاع • وظلت أفلام القـاع فى السينما المصرية دائما خارجها •

وفرت للممثل أيضا أن يقوم بأفضل أدواره • وحققت لعدد كبير من الممثلين وجودهم الفنى بما قدموه من أدوار لاتنسى مثل : يحيى شاهين فى دور السيد عبد الجواد فى الثلاثية ، تحية كاريوكا فى شباب امرأة ، نجمة ابراهيم فى ريا وسكينة ، فريد شوقى فى الفتوة ، سناء جميل فى دور نفيسة فى بداية ونهاية ، حمـدى أحمـد فى دور محجوب فى القاهرة ٣٠ ، محمود مرسى فى الشـحات ، كمال الشـناوى فى دور خالد صفوان فى الكرنك ، محمود عبد العزيز فى الجوع ، نادية الجندى فى شهد الملكة ، وعماد حمدى فى خان الخليلى وثرثرة فوق النيل ••

وجيش كبير من نجوم السينما وجدوا لأنفسهم أدوارا هامة في أفلام نجيب محفوظ ، منهم : فاتن حمامة ، أنور وجدي ، محمود المليجي ، شكري سرحان ، شادية ، ماجدة ، عمر الشريف ، أحمد مظهر ، نور الشريف ، محمود ياسين ، أحمد زكي ، عزت العلايلي .. وآخرون .

وكانت أعمال نجيب محفوظ الأدبية التي تم تحويلها الى أفلام بمثابة مدرسة مصرية أصيلة وعميقة لكل من عمل بهذه الأفلام مخرجا أو كاتبا أو ممثلا أو مونتيرا . وذلك قبل أن تقوم بدورها الثقافي الواسع لدى جمهور المتلقين .

ولاشك أن هذا العدد الضخم من الأفلام ، وما حققه من انتشار جماهيري (وهو الأهم) على مدى هذه السنين الطويلة ، قدم ـ الى جانب الثقافة ـ المتعة الفنية للمتفرج العربي على مختلف مستوياته في مصر وخارج مصر . وكان بمثابة الفرن الهادىء الذي يصاغ فيه على مهل الوجدان العربي ، والفكر ، والأخلاق .

كم من الأفكار ، وكم من الشخصيات ، وكم من الأحداث حوتها هذه الأفلام . وكلها محاولات لفهم الحياة وفهم الانسان في مجتمعنا . تؤرخ لنا ، تناقش قضايانا ، تتألم معنا ، وتفرح لنا ، تقدم النقد ، وتلوح بالأمل ، وتسعدنا دائما على اختلاف مستوياتنا .. لأنها فن .

من يريد أن يعرف القاهرة : احياءها القديمة ، وقلب المدينة الحديثة ، وناس المدينة خاصة الفقراء من أبناء البلد والأفندية وخريجي الجامعة . مشاكلهم ومعاناتهم ، وتمزقاتهم ، وما يدور في أذهانهم . أجيال القاهرة من الحرب العالمية حتى الآن . تاريخ المدينة الاجتماعي المعاصر . كل ذلك نجده في أدب نجيب محفوظ ، كما نجده في أفلامه ، بغض النظر عن اختلاف المستوى بينهما .

ومع نضج السينما كان اقترابها أكثر من روح أعمال نجيب محفوظ الأدبية . وكانت قدرتها أكبر على الابداع . الابداع على مستوى التعبير عن النص بالتكثيف والتجسيد . والابداع على مستوى الخروج عن النص بالاضافة والتغيير في المكان والأحداث والشخصيات ، بما يتجاوز العمل الأدبي لكنه ينتج عنه ، ويظل ملتحما به ، منبثقا منه غير مفروض عليه .

في البداية كان الاقتراب من أعمال نجيب محفوظ يشوبه الحذر الذي يفرضه الاحترام والتقدير ، وربما الخوف أو الجهل أو قصور الفهم . ولكن مع التقدم في تناول الرواية ثم القصة من بعد ، بدأ

التحرر تدريجيا • ويمكن القول بأن من الأفلام ما يرقى الى أرفع مستوياتنا الابداعية بحق •

كانت اعمال نجيب محفوظ الأدبية بمثابة البحر • كل فنان سينمائى يلقى فيه بشباكه • وعلى قدر مهارته من موهبة وامكانيات فنية وحرفية ، يكون صيده • ولم يبخل البحر مرة أو يمتنع أن يهب الصياد شيئا ما لايخلو من قيمة •

وكان نجيب محفوظ كريما منذ البداية حين امتنع عن التدخل فى الأفلام التى تؤخذ عن رواياته أو قصصه الأدبية ، ليترك لكل صياد أن يأخذ قدر طاقته •

وقد فعل نجيب محفوظ خيرا بعدم المغامرة بتحويل عمل من اعماله الأدبية الى فيلم ، وان تساءل البعض عن سبب ذلك ، واغضبهم حرصه على عدم التدخل فى اعداد الفيلم الماخوذ عن احد اعماله الأدبية • لكنه ادرك بحسه العبقرى عدم جدوى هذا التدخل من جانبه ، بل ربما سوء تاثيره • وترك للسينما والسينمائيين حرية النمو الطبيعى من داخل الفن نفسه ، دون ان يفرض عليهم شخصيته • فاخذت السينما من اعماله مايمكن لها استيعابه وفق تطوراتها المرحلية •

واى نظرة فاحصة تدرك على الفور ان استيعاب السينما لأعمال نجيب محفوظ الأدبية — وان كان يتردد بين الصعود والهبوط من فيلم لآخر — ياخذ طريقه الى النمو والنضج تدريجيا بشكل عام • وبعض الأفلام الأخيرة فى تعاملها الجرىء بدون خوف من اضافة او تعديل مثل الجوع واهل القمة والحب تحت المطر ، تمثل فى عمومها مرحلة اعلى من النضج لفن الفيلم فى تعامله مع الأدب معاملة الندية وليست معاملة التلمذة ، كما كانت العلاقة من قبل •

لم يعد هدف الترجمة السينمائية الوحيد للنص الأدبى هو الأمانة الى حد الحرفية (وهو هدف مثالى مستحيل) • ولم يعد الخروج عن هذه الحرفية قصورا دائما • فالتحرر من التقيد الحرفى بالنص تفرضه المعالجة السينمائية للقصة القصيرة ، كما تفرضه اختلافات لغة السينما عن لغة الأدب • ومع اكتساب المهارة أصبح هذا التحرر يسمح باضافات ابداعية بحق ، تعبر عن القدرة لا العجز عن التعبير •

واذا كان وضع الأدب العربى بما اضافه نجيب محفوظ أصبح مختلفا ، كذلك أصبح وضع السينما العربية مختلفا بما اخذته عن

نجيب محفوظ سواء بكتاباته المباشرة لهـا ، او بما اعدته عن اعماله الأدبيـة ٠

واذا كان نجيب محفوظ قد أحرز جـائزة نوبل للأدب العـربى ، فما أحرزته افلامه من تقدير أدبى وقبول شعبى رفع من قيمة فن الفيلم فى بلدنا ٠ لقد أحرز للفيلم العربى الاحترام بعدد غير قليل من الأفلام ، كما أحرزالانتشار لمعظم ما حمل اسمه من أفلام ٠

ولكن لعل اهم ما حققه للسينما هو اسهامه الواضح فى ان تكتسب هذه السينما هويتها القومية ٠ وهذا هو اهم ما ميز ادب نجيب محفوظ ، كما ميز افلامه ٠ وعن طريق افلامه حقق ـ من هذه الناحية ـ التاثير الأقوى والأكثر اتساعا بين المبدعين لها وبين المتلقين ٠ وان كانت هـذه السمة المعبرة عن الشخصية القوميـة بسبيلها الى مزيد من النضج ـ بالتحقق والتميز والتوحد مع ثراء التنوع ـ من خلال ما يتحقق من النضج الثقافى العربى العام ، والنضج الفنى فى هذا المجال ٠٠ مجال الفيلم السينمائى ٠

واذا ما تاملنا اعمال نجيب محفوظ السينمائيـة نجد أنها مرت باربعة مراحل متمايزة ، يمكن التعرف عليها بوضوح عل النحو التالى ٠

المرحلة الأولى :

مرحلة الكتابة المباشرة ٠

وتمتد لمدة ١٥ عاما ابتداء من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٩ قدم فيها ١٧ فيلما ، كتب او شارك فى الكتابة لها مباشرة ، القصة السينمائية او السـيناريو او هما معا ٠

فى هذه المرحلة قدم صلاح أبو سيف سداسيته الهامة من الأفلام التى حقق بها امجاده الفنية ، ووضعته موضع الأهميـة فى تاريـخ فن الفيلم كواحد من أهم مخرجى السينما العربية واساتذتها ٠ وارسى بهـا قواعد المدرسة الواقعية فى الفيلم العربى وهى أفلام : **لك يوم ياظالم** ، **ريا وسكينة** ، **الوحش** ، **شباب امراة** ، **الفتوة** ، **بين السماء والأرض** ٠

وقدم توفيق صالح أول افلامه « **درب المهابيـل** » الذى أعلن عن وجوده بقوة ، وحدد ملامحه الفنية ليكون بعد ذلك واحدا من اسـاتذه نفس المدرسة الواقعية ٠ وان كان له اسلوبه الخاص ورؤيته الخاصة ٠

كما قدم عاطف سالم واحدا من اقوى أفلامه الاجتماعية وانضجها وهو فيلم « **احنا التلامذة** » ٠

المرحلة الثانية

مرحلة الرواية .

وتبدا بفيلم « بداية ونهاية » ١٩٦٠ وتمتـد بصـفة متصلة لمدة ١٤ سنة حتى فيلم « السكرية » ١٩٧٣ تقدم فيها ١٣ فيلما عن روايات نجيب محفوظ . وان امتدت هذه المرحلة فى المرحلتين التاليتين فى افلام متناثرة لا تشكل كثافة عالية .

مرة أخرى يقدم صلاح أبو سيف فى هذه المرحلة أيضـا نموذجا فريـدا من الاعداد السينمائى للرواية فى أول محـاولة مع روايـات نجيب محفوظ فى فيلم « **بداية ونهاية** » . وفى محاولته الثانية فى فيلم « **القاهرة ٣٠** » عن رواية القاهرة الجديدة ، يقدم محـاولة ناجحة فى الاعداد بتصرف . حيث يضطر لحذف شخصية وتقليص دور شخصية أخرى والتركيز على شخصية واحدة من الشخصيات الأساسية الثلاث فى الراوية .

ومرة أخرى يقدم لنا عاطف سالم أيضا محاولة جديدة لتقديم الفيلم الواقعى الشاعرى من خلال اعداده لفيلم « **خان الخليلى** » .

ويقدم لنا حسن الامام رائعة نجيب محفوظ الثلاثية فى ثلاثة أفلام يحمل كل منها اسـم الجزء الخاص به . وكان الفيلم الثـالث والأخير « **السكرية** » هو أقربها الى النص .

كما غامر السينمائيون فى هذه المرحلة بمحاولة اعداد أفلامهم عن روايات أدبية يصعب ترجمتها الى اللغة السينمائية لاعتمادها فى التعبير على تيار الشعور الداخلى مثل : **اللص والكلاب، الطريق، السمان والخريف، ثرثرة فوق النيل** .

ورغم أن هذه المحاولات لم توفق فى ترجمتها للأصل وابتعدت عنه بالتركيز على مظاهر خارجية ليست هى الأساس فى الرواية ، الا أنها قدمت أفلاما ناجحة شعبيا .

وكان فيلم « **ميرامار** » ومن بعده فيلم « **ثرثرة فوق النيل** » من أوائل أفلام النقد السياسى المباشر لأوضاعنا المعاصرة . رغم تخلفهمـا عما طرحه نجيب محفوظ فى روايتيه .

ويمثل فيلم « **السراب** » محاولة جريئة فى السينما المصرية بالتعرض لحالة عجز جنسى لدى أحد الشباب . وان جاء تنفيذ الفيلم غير متميز . ولم تتكرر المحاولة .

المرحلة الثالثة

مرحلة انتقال ·

تتداخل فيهـا المرحلتـان السابقتـان ، كما تظهر بها ملامح المرحلة الرابعة ·

تبدأ بأول فيلم مأخوذ عن قصة قصيرة هو فيلم « **صورة** » ١٩٧٢ وتمتد هذه المرحلة مدة سبع سـنوات فقط حتى فيلم « **المجرم** » ١٩٧٨ لتشمل تسعة أعمال منها السكرية الذى سبق ذكره فى المرحلة السابقة والى جانبه ثلاثة أفلام أخـرى مأخوذة عن روايـات هى : **الشحـات** ، **الحب تحت المطر** ، **الكرنك** · بينما نجد فيلمين عن القصة القصـيرة ، سبق ذكر الأول منهما ، والثانى « **اميرة حبى أنـا** » ، واثنين كتب لهما نجيب محفوظ القصـة مباشرة هما : **ذات الوجهين** ، **المذنبون** · وفيلم كتب له الاعداد السينمائى هو : **المجرم** ·

وهكذا يتبين لنا ان هذه المرحلة شملت دون تمايز تقريبا كل انواع المشاركة التى اسهم بها نجيب محفوظ فى صناعة الفيلم ·

اولها فيلم « **صورة** » يمثل تجربة فريدة بحق فى اعداد الفيلم عن قصة قصيرة · اتخذ فيه مخرجه مدكور ثابت الأسـلوب البريختى · ولم تتكرر المحاولة ·

مرحلة القصة القصيرة ·

وقدم لنا حسين كمال فى هذه المرحلة نموذج متقدم للاضافة الابداعية للرواية فى فيلم « **الحب تحت المطر** » حيث جعل الشباب يتعرفون على طريقهم من خلال معاناتهم اليومية · والفيلم صورة دقيقة لحال الشباب عقب النكسة وخلال حرب الاستنزاف ·

وقدم على بدرخان أقوى أفلامنـا النقدية ضد الحـكم البوليسى الارهابى فى فيلم « **الكرنك** » · وان أضعفته نهايته المقحمة ·

وأحدث سعيد مرزوق ضجة كبيرة بفيلم « **المذنبون** » بما طرحه من فضائح وجرائم لنماذج مختلفة من شخصيات المجتمع المعاصر ·

وكان فيلم « **المجرم** » اخراج صلاح أبو سيف أول محاولة لاعادة انتاج فيلم سبق انتاجه من أفلام نجيب محفوظ لنفس المخرج وهو فيلم « لك يوم ياظالم » · لكنه لم يمثل محاولة ناجحة ·

المرحلة الرابعة

مرحلة القصة القصيرة ٠

وتبدأ بفيلم « الشريدة » ١٩٨٠ وبعده تتوالى الأفلام الماخوذة عن القصص القصيرة وحدها ، فتسود بشكل مطلق او تكاد ، حيث يتم انتاج ١٥ فيلما منها خلال ٩ أعوام فقط ٠

ومن الملاحظ ان افلام هذه المرحلة استطاعت بوجه عام ان تصل الى اعلى مستويات السينما العربية فى مصر ٠

وفى مقدمة أصحاب الأفلام المتميزة فى هذه المرحلة المخرج على بدرخان صاحب « **الكرنك** » فى المرحلة السابقة ، يقـدم فيلمين أولهما : « **اهل القمة** » عن قصة من مجموعة الحب فوق هضبة الهرم ، وثانيهما « **الجوع** » عن حكايات ملحمة الحرافيش ٠ والفيلمان محاولتان متميزتان من الابداع السينمائى العربى ٠ يتجاوزان حدود القصة ويقدمان اضافات حقيقية ، يعبر بها المبدع السينمائى عن نفسه بقدر ما يعبر عن جوهر افكار نجيب محفوظ كذلك ٠

الأول تدور أحداثه فى العصر الحاضر ، والثانى تدور احداثه فى عصر الفتوات والحرافيش ٠ لكنهما معا يناقشان نفس القضايا ٠ وهى نفس قضايا فيلمه السابق : من الذى يحكم أو يسيطر على المجتمع بغير حق ؟ ولماذا ؟ ومن هو صاحب الحق الضائع ؟ وكيف يسترد حقه ؟ ٠ ويقدم المخرج اجاباته على مستوى العصرين من خلال قصص نجيب محفوظ بعد هضمها واعادة صياغتها بلغة سينمائية سليمة وبناء سينمائى ناضج ٠

والى جانب هذين العملين الكبيرين نجـد من الأفلام الهـامة التى نجحت فى تجسيم أفكار نجيب محفوظ فى قصصه القصيرة مع تحقيق التنمية المناسـبة لها ، أفلام « **الحب فوق هضبة الهـرم** » اخـراج عاطف الطيب ، « **الشيطان يعظ** » اخراج أشرف فهمى ، « **أيوب** » أول اعمال مخرجه هانى لاشين ٠

ويمكن أن نضيف الى هذه المجموعة أيضا فيلم « **المطارد** » اخراج سمير سيف ، رغم انحرافه عن الأصل ، لكنه يظل فيلما جيدا من نوعية أفلام المطاردة التى يفضلها المخرج ويقدم لنـا بهذا الفيلم النمـوذج المصرى منها ٠

والملاحظ أن كل مخرجى هذه المجموعة من الأفلام المتميزة فى هذه المرحلة من الجيل الذى نضـج وعيه مع صـدمة النكسـة وما بعدها ٠

وباعماله هذه يثبت قدرته على مواصلة الطريق الذى بدأته الأجيـــال السابقة فى ابداع السينما العربية فى مصر والاقتراب بها من تحقيق ذاتيتها الخاصة · ولا شك أن أفكار نجيب محفوظ التى استمدوا منها اعمالهم ، يرجع اليها الفضل فى تدعيم محاولاتهم السينمائية ، بقدر ما يرجع اليها الفضل فى تحقيق ذاتية القصة العربية والرواية العربية ·

وكل ما سبق ذكره من أفلام متميزة هى الأفلام التى اسـتطاعت أن تحقق الأمانة فى ترجمة أفكار نجيب محفوظ ، ونجحت فى تجسيمها أو تنميتها فى نفس الاتجاه ، أو تضمنت تغييرات أو اضافات خلاقة ، وظلت دائما محتفظة بقدرتها العالية على مستوى اللغة السينمائية ·

أما غيرها من أفلام مما لم يحظ بنفس المستوى من التميز الابداعى، فهى الأفلام التى عجزت عن ترجمة النص أو حرفته بما يبعدنا عن معناه ، أو أضافت مالايتفق وطبيعته · وكانت هذه الأفلام فى عمومها أقل قدرة على التعبير السينمائى · وان اختلفت مستوياتها فى ذلك ·

ولا شك ان تاملنا لهذه التجربة العريضة بكل نماذجها الجيدة وغير الجيدة ، على كل مستوياتها ، يمكن أن نخلص منه لما يجب عمله بخصوص اعداد الفيلم عن الرواية أو عن القصة ·

ولكن حتى نصل الى افضل مستويات الفهم لهذه التجربة ـ من هذه الناحية الفنية ـ لابد لنا ان نتعرف على حدود كل من لغة السينما ولغة الأدب ، والعلاقات الممكنة بينهما ، حتى نلتمس طريقنا الى الترجمة السينمائية السليمة للأعمال الأدبية ·

وفيما يلى من فصول الكتاب محاولة للوصول الى هذا الفهم على المستوى النظرى ثم على المستوى التطبيقى · استكمالا لما تم طرحه فى هذا الفصل من استعراض تقويمى عام لأعمال نجيب محفوظ على الشاشة السينمائية ·

بين البناء الروائى
والبناء الفيلمى

بين البناء الروائي والبنـــاء الفيلمي

عندما أرادت السـينما في البداية ان تكون أكثر من مجرد لعبـة انتقلت من أمام باب المصـنع الى أمام خشـبة المسرح . وبدلا من تصوير خروج العمال من المصـنع حاولت أن تسجل المسرحيـات في علب من الأفلام . ورغم طموح فناني السينما الذين ارادوا ان يربطوها بالفن بهذه الطريقة ، الا أن مسرحهم المعلب كان مملا خاليا من الابتكار تنقصه الأصالة . والسبب أن السينما كفن لم تكن قد تبينت امكانياتها بعد .

واليوم وقد اكتسبت السينما سمات الفن الأصيل ، واصـبحت متميزة عن الادب والمسرحية كما يتميز النحت عن التصـوير الزيتي ، فهي حين تلجـأ الى استخدام الفنون الأخرى ومنها المسرحية والرواية ، لا تلجـأ اليهـا كمـا كانت تلجأ اليها من قبل كي تستمد منها حياتها ، وانما تخلق منها أعمالا فنيـة أصيلة طبقا لقوانينها السينمائية .

ولم تعد مشكلة اعتماد السينما على الاعمال الأدبية من المشاكل المثارة اليوم كما كانت من قبل بعد أن اتضحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والفنون الأخرى . وأصبح من المسلم به قدرة السينما على تقديم أعمال فنية أصيلة سواء كانت معدة عن اعمال فنية سابقة أو غير معدة عنها . ولا يقلل من قيمة اعتماد السينما على أعمال أدبية سابقة ذلك العـدد الهائل من عمليات الاعداد الرديئة للاعمال الادبية المحولة الى أفلام ، حيث يقابلها اعداد مماثلة ـ أو يزيد عليها ـ من الأعمال الرديئة لأفلام اعدت مباشرة للسينما دون اعتماد على أعمال أدبية سابقة .

ويخصص الناقد الفرنسي الكبير «اندريه بازان» الفصول الثلاثة الأولى التى تشغل نصف الجزء الثانى من كتابه «ماهى السينما» للدفاع عن اعداد السينما للاعمال الأدبية . ويقدم مثالين نموذجيين فى رأيه للاعداد السينمائى عن الرواية وهما فيلمى «يوميات قس فى الارياف» اخراج بريسون و «السيد ريبوا ونيميزيس» اخراج رينيه كليمان .

والواقع ان الرواية ــ منذ البداية ــ كانت اسعد حظا من المسرحية عند تحويلها الى عمل سينمائى . ذلك انه اذا كان من الممكن للفيلم أن ينقل المسرحيــة كما هى على المسرح ، فانه لايستطيع ان يفعل ذلك بالنسبة للرواية ، وكان لابد له من البحث عن خصــائص سينمائية لترجمة الخصائص الروائية . وتوصل بذلك الى نتائج افضل من النتائج التى توصــل اليها مع المسرحية . ومن ناحية اخرى فان الأســلوب السينمائى اشبه باسلوب الرواية منه بأسلوب المسرحيــة . فالطريقة التى تعرض بها الرواية قصتها ، وهى الوصف والسرد فى الأساس ، يمكن مقارنتها بالطريقة التى ينتهجها الفيلم ، وهى الصــور ، بينما الحوار هو الأساس فى الطريقة المسرحية .

وقد أدى هذا التقارب بين طريقتى العرض من ناحيــة واستحالة نقل الرواية كما هى الى فيلم من ناحية أخرى الى علاقة متبادلة بين فنى الرواية والفيلم كان لها أثرها الواضح على كل منهما .

علاقة تبادلية

وتتمثل هذه العلاقة التبادلية بين الرواية والفيلم فى عدد الأفلام المأخوذة عن روايات ،والبحث عن معادلات فيلمية للأدب من ناحية . وتاثر الأدب بالأسلوب الســينمائى ، والنجاح التجارى الذى تحققه الروايات بعد تحويلها الى أفلام من ناحية أخرى .

فقبل انقضاء العام الأول من عمل جريفيث بالاخراج كان قد أعد للسينما روايات «**لقاء مشروع**» و «**البعث**» و «**الدير والبيت**» لكل من جاك لندن وتولستوى وتشارلز ريد على التوالى . وتبين مقالة سيرجى ايزنشتين « ديكنز وجرفيث والفيلم اليوم » الى أى مدى وجسد جريفيث فى اشارات ديكنز اعظم مبتكراته على وجه العموم : كالمزج ، واللقطات المطبوعة فوق بعضها ، واللقطة الكبيرة ، والحركة الاســتعراضــية للكاميرا .

وتدل كل الاحصائيات على ان نسبة عالية من الافلام ماخوذة عن روايات . وقد تصل هذه النسبة الى أكثر من ٤٠٪ فى بعض الاحيان . واذا نظرنا الى انتاج السينما المصرية فى المواسم الثلاثة الاخيرة مثلا نجده انها تعتمد على حوالى ٢٥٪ منه على روايات أدبية (١) .

وفى استفتاء اجرته «التيم» الامريكية عام ١٩٥٠ مع حوالى ٢٠٠ شخص من العاملين بالسينما عن افضل الأفلام ، كانت نتيجته أن **«مولد أمة»** هو افضل الافلام الصامته ، و **«ذهب مع الريح»** أفضل الافلام الناطقة ، وكل منهما مأخوذ عن رواية . وقد حقق فيلم «ذهب مع الريح» لقاء موفقا بين المزايا التجارية والمزايا الفنية معا .

وفى استفتاء آخر اجرته نفس الجريدة بعد ٥ سنوات من الاول عن احسن عشرة افلام فى تاريخ السينما الامريكية ، كان منها خمسة افلام مأخوذة عن روايات وهى : **ذهب مع الريح ، من الآن والى الأبد ، صراع تحت الشمس ، الرداء ، كوفاديس** .

ويمكننا أن نصل الى مزيد من الفهم لظاهرة ارتفاع نسبة الأفلام الامريكية المأخوذة عن روايات فى تلك الفترة وما حققته من نجاح مادى وادبى معا اذا ما تذكرنا ان معظم الروايات الحائزة على جائزة بوليتزر من « اليس آدمز » الى « كل رجال الملك » كانت ــ على حد قول بلوستن ــ تحمل طابعا سينمائيا(٢) .

وفى مجال السينما العربية نجد ((**زينب**)) من أهم افلامنا الكلاسيكية ومن أفضل أفلام محمد كريم ، و « **بداية ونهاية** » من افضل أفلام صلاح أبو سيف ، و ((**الرجل الذى فقد ظله**)) من افضل أفلام كمال الشيخ و « **ميرامار** » أنجحها ، و « **دعاء الكروان** » ((**الباب المفتوح**)) و ((**فى بيتنا رجل**)) و ((**الحرام**)) من أفضل أفلام هنرى بركات ، بل ويرتفع مستواها عن بقية أفلامه ارتفاعا ملحوظا ، وكلها أفلام أخذت عن روايات . وتمثل أعلى مستويات السينما العربية .

وتذكر مارجريت فاراندا ثروب أن ما بيع من نسخ رواية « مرتفعات ويزرنج » بعد عرض الفيلم الذى أخذ عنها يفوق ما تم بيعه خلال الاثنتين وتسعين سنة السابقة منذ وجودها . ويحدد جيرى والد

---

(١) انظر تقارير مكتب البحوث والاحصاء للمؤسسة العامة للسينما .

(٢) George Bluestone, Novels into Film, p. 4.

عدد النسخ المباعة من الطبعة الشعبية لهذه الرواية بعد ظهور الفيلم بحوالى ٧٠٠,٠٠٠ نسخة . كما يذكر أن نسخ الطبعات المختلفة لرواية « الكبرياء والتعصب » بلغت ثلث مليون نسخة ، وبيع من « الأفق المفقود » مليون و ٤٠٠,٠٠٠ نسخة ، وذلك بعد ظهور الفيلم الخاص بكل منهما ·(١)

ويقول اندريه بازان : ان نجاح المسرح المصور يخدم المسرح ، كما يخدم اقتباس القصة الأدب . ومسرحية هاملت على الشاشة ليس من شأنها الا أن توسع نطاق جمهور شكسبير ، وهو جمهور ، لا شك أن جزءا منه على الأقل ستراوده الرغبة فى أن يذهب الى المسرح ليسمع ويرى · وقصة « يوميات قس فى الأرياف » كما رآها المخرج روبير بريسون ضاعفت عشر مرات عدد قراء برنانوس(٢) ·

غير أن هذه المعلومات الاحصائية وان كانت تدلنا على بعض جوانب هذه العلاقة التبادلية بين الفيلم والرواية فانها تقتصر على النواحى الظاهرة منها مما يمكن احصاؤه ولا تمس ما بينهما من تفاعلات داخلية مؤثرة فى التكوين البنائى لكل منهما .

واذا ما تأملنا هذه العلاقة الداخلية نجد أن القصة تقدم للسينما شخصيات أكثر تعقيدا . وتقترح ، فى العلاقات بين الشكل والمضمون، تشديدا وتدقيقا لم تتعود عليهما الشاشة . ومن الواضح أن المادة التى يجرى اعدادها تكون غالبا ذات نوع فكرى أعلى بكثير من المتوسط السينمائى . وكل هذه العوامل تعمل بالضرورة على رفع مستوى الفيلم اذا حاول الحفاظ عليها . وان كنا لا نذهب تماما مع ما ذهب اليه بازان بقوله : « ان الخلق السينمائى ، فى مجال اللغة والأسلوب ، يتناسب تناسبا مباشرا مع الامانة فى النقل »(٣) · ذلك أنه اذا كان للسينمائى أن يخلق دون الاعتماد أصلا على نص أدبى ، فمن الممكن أن يتم له ذلك بغض النظر عن امانته فى النقل .

ولكننا مع بازان فى رده على الذين يعتبرون اعداد القصص للسينما تمرينا كسولا ليس للسينما الحقيقية « السينما الخالصة »

---

(١) Loc. cit.

(٢) ص ٣٣ الجزء الثانى ـ ما هى السينما ـ اندريه بازان ـ ترجمة ريمون فرنسيس ·

(٣) ص ٢٢ نفس المرجع السابق ·

ان تكسب منــه شـيئا ، بانهم يرتكبون مغــالطة حرجة كذبتها جميع الاقتباسات ذات القدر والقيمة .. « فالأمانة الناجحة الفعــالة لمخرج مثل كوكتو أو مخرج مثل ويلز ليست بالتأكيد نتيجة لتخلف أو نكوص، بل هي على العكس مظهر لتقدم الادراك السينمائي . والنجاح أساسه دائما سيطرة فريدة لا نظير لها ، وعلاوة على ذلك ، فان هذا النجــاح ناتج عن ابتكار في التعبير » (١) .

اما عن تاثر البناء الروائي بالفيلم فقد افادت الرواية أدق فائدة من حرفية المونتاج مثلا ، ومن قلب ترتيب الحوادث . ومن الواضح أن القصاص يستعمل اليوم طرقا فنية في السرد ، ويتخذ من الوســائل لابراز الوقائع ما يشبه وسائل التعبير في السينما ، سواء أكان قد نقلها نقلا مباشرا ، أم كان الأمر يتعلق بنوع من التقارب الجمالي الذي يعكس في نفس الوقت أشكالا عديدة معاصرة من أشكال التعبير .

ولو قارنا بين طريقة السرد في رواية نجيب محفوظ « **الشحاذ** » مثلا واحد رواياته القديمة في المرحلة التاريخية أو المرحلة الاجتماعية نجد أن الفرق بينهما واضحا . ولا شك أن طريقة السرد في « **الشحاذ** » بانتقالاتها الحادة بين الواقع والخيال . أشبه ما تكون بأسلوب الموجة الجديدة في السينما . وسواء كان نجيب محفوظ متأثرا بالموجة الجديدة السينمائية أو باتجاهات الأدب الحديث أو توصل الى هــذا الأسلوب ذاتيا من خــلال بحثه عن أنسب الأشكال لموضـــوعه ، فستبقى حقيقة التشابه بين تحول أسلوب نجيب محفوظ في رواياته الأخيرة وتحول السرد الروائي الحــديث عموما وتحول الســينما على أثر الموجة الجــديدة ، متشابها قائما بلا جدال .

مشكلة الاعداد

ولكن رغم هذا التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم ، فقد فرضت الرواية عنــد اعدادها للسينما شروطا على الفيلم كما سبق ذكره ، حيث استحال نقلها كما هي كالمسرح . وكان لابد من البحث عن معــادلات ســينمائية لترجمة الرواية . كمــا فرضت الامكانيات الســينمائية من ناحية أخرى شروطها ، وكان لابد من تعديل الأصل الروائي حتى يتفق مع الشكل السينمائي . وهكذا فرضت عملية اعداد الفيلم عن الرواية عمليات تكيف متبادلة بين الرواية والفيلم .

(١) ص ٢٥ نفس المرجع .

والسؤال الآن هـو : كيف يستطيع الفيلم المأخوذ عن رواية ان يعيد بناء الرواية على الشاشة بأسلوبه الخاص ؟

يستغرق الفيلم وقتا أقصر من الرواية في الوصف حيث يقدمه أثناء الحركة . ان نجيب محفوظ مثلا يستغرق أكثر من صفحة فى وصف حى خان الخليلى (١) ، بينما نحن فى الفيلم نرى الحى عندما يقبل عليه احمد عاكف باحثا عن منزلهم الجديد الذى انتقلوا اليه أخيرا ، ونظل نراه خلال هذا المشهد وخلال مشاهد اخرى فى الفيلم .

ومن ناحية أخرى يستغرق الفيلم وقتا اطول من الرواية فى السرد . فلنفترض مثلا ان الروائى يكتب أن البطل يذهب الى طنطا . ان سرد هذه النقطة لا يستغرق أكثر من ذلك . أما أذا أريد تقديم ذهاب البطل الى طنطا فى الفيلم مع الاختصار على أدنى حد من الحركة ، كمجرد رحيله ووصوله مثلا ، فان ذلك يستغرق وقتا اطول مما يلزم لقراءة هذا الخبر .

وهكذا فبينما يمكن حذف الوصف كله من الفيلم فان السرد يطول . ولما كانت الرواية تضم من السرد اكثر مما تضم من الوصف ، فان فترة ساعتين متوسط عرض الفيلم ، اقصر من ان تستوعب كل ما يمكن أن يكون في رواية متوسطة الطول من شخصيات واحداث وتفاصيل ومناظر .. الخ . ولذا فان اعداد فيلم عن رواية يتطلب الحذف . ويترتب على ذلك تقليل عدد الشخصيات . والمشاهد والحوادث والقصص الفرعية عما فى الرواية .

والفيلم لايمكن ان يحاكى الرواية محاكاة تامة فى مسالة الأسلوب . ولكنه يستطيع أن يظل امينا على الرواية من وجوه اخرى . ويضرب لنا البرت فولتون مثلا على ذلك اعداد رواية ديكنز «آمال كبار» من اخراج ديفيد لين ، كنموذج متقدم للاعداد السينمائى عن الرواية (٢) .

والواقع ان بناء رواية «آمال كبار» يلائم عملية الاعداد السينمائى بنوع خاص . اذ تتميز هذه الرواية بتناسق فى الشكل يفوق روايات ديكنز الأخرى . فهى مركبة سويا كأنها مروحة . و « بيب » هو مقبض

---

(١) انظر ص ٧ ، ٨ من رواية خان الخليلى - العدد الثانى من الكتاب الذهبى ١٩٥٢ .

(٢) انظر الفصل رقم ١٣ « من الرواية الى الفيلم » ص ٣٢٣ - ٣٥٠ بكتاب السينما آلة وفن ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل .

المروحة . وترتبط الأعواد معا بلقائه الأول للسجين الهارب . ونتيجة لتضييق المجال في الاعداد السينمائي ، حذفت بعض الأعواد .. ولكن لم ير الذين أعدوا الرواية للسينما ان من الضروري ادخال تعديل جوهري حتى على الأحداث .

ومن الأسباب التي تجعل من رواية « آمال كبار » موضوعا طيبا لانتاج فيلم سينمائي انها لا تصور شخصياتها بأقنعة سيكولوجية معقدة قدر ما تقدمها عن طريق مظاهرها الخارجية . وتكاد تكون الرواية عملا سينمائيا في ذاتها بفضل ما فيها من تنوع في المشاهد المثيرة للالتفات ، وللاعجاب أحيانا . وتضم الرواية من ناحية أخرى بضعة مشاهد تتألف أساسا من الحوار لكنه حوار يحوي امكانيات للمعالجة السينمائية . كما تحوي الفقرات السردية في الرواية اشارات تهدي الى طريق في المعالجة السينمائية . مثل تعليمات ديكنز المسرحية بشأن قبعة جو التي لا تكف عن السقوط من فوق رف المدفأة ، وتبادل الايماءات المبالغ فيها بين بيب والآباء المسنين .. ومثل هذه العناصر المسرحية الدرامية تصبح ايضا سينمائية بتأثير المونتاج .

أما عن العوامل التي جعلت من اعداد هذه الرواية الى فيلم عملا نموذجيا في رأى فولتون فنجملها فيما يلي :

من المعروف ان ابلغ الأجزاء تأثيرا في رواية ديكنز هي وصفه للبراري ، وأثر البراري على بيب .. وديكنز يبدأ قصته قائلا : «كانت بلدنا هي منطقة البراري المحاذية للنهر عندما يتلوى على مبعدة عشرين ميلا من البحر » . وفي الفيلم كان مجال المشهد الافتتاحي المؤثر هو البراري . ومنظر البراري والنهر ، هو المنظر الذي يظهر في خلفية صور المشاهد الأخرى .

وكان الفيلم امينا على الرواية من ناحية أخرى في طريقة رسم الشخصيات (١) .. فالفيلم مثل الرواية يبين « بيب » مخلوقا بائسا يتلقى الأوامر ويتعرض للمضايقة ، وينظر اليه الآخرون في تعال ، وفوق كل شيء يتعرض كبرياؤه للضغط .

وكان الفيلم امينا على موضوع الرواية (الذي يدور حول نكران الجميل) وما يتضمنه من سخرية الظروف (٢) .

---

(١) ص ٣٣٠ السينما آله وفن .

(٢) ص ٣٣١ المرجع السابق .

ويمكن ان نقول ان الفيلم « يقتفى اثر الكتاب » فى الحـدود التى استخدم فيها حوارا من رواية ديكنز (١) ٠٠ كما كان أمينا فى « اقتفاء اثر الكتاب » كذلك حيث حافظ على رواية القصـة من وجهـة النظر الموجودة فى الرواية . وهي وجهة نظر المتحدث، فالراوية هو الشخصية الرئيسية (٢) .

كما استخدم الفيلم شريط الصوت استخداما مبدعا بطرق مختلفة لخلق وجهة نظر استبطانية . فان بيب ، مثلا ، عنـدما يهبط ليسرق الطعام ، يتصور ، كما يعبر ديكنز ، ان كل لوح من الالواح الخشبية ، وكل شق فى كل لوح منهـا ، يصرخ وراءه قائلا « امســـكو اللص » و « استيقظى يا مسز جو » ــ والفيلم بتصويره هذا المشهد يكاد أن يكون نسخة حرفية من الرواية (٣) .

ومن الأمور ذات التأثير ، على نحو خاص ، ذلك الاستخدام المبدع للصوت فى المشــهد الأخير من الفيلم . ويمثل زيارة بيب الأخيرة لقصر « سايتس هاوس » . فقد حاول السيناريو أن يبينه وهو يتذكر زيارته للقصر عندما كان طفلا ، فحمل الينا شريط الصوت عبارات سمعناها فى مشاهد سابقة ، ويتم التعرف على المتحدثين من اصواتهم (٤) ..

وهكذا استطاع الفيلم ان يعيد بناء الرواية على الشاشة . غير أن النتاج النهائى للفيلم يمثل جنسا فنيا يختلف عن الجنس الفنى الذى يمثل الرواية ، قدر اختـلاف الباليه عن العمـارة . ومن ثم فلابد أن ننتهى من تحليلنا الأخـير الى أن كل منهما فن مســـتقل بذاته ٠ وكل منهما له سماته الجمالية النوعية الخاصة . وعلينا ان نسال الآن ما هى هذه السمات ؟ وقد كشفنا فيما سبق عن بعض هذه السمات الشكلية الظاهرة ٠ ولكن دعنا الآن نغوص فى بنـــاء كل منهما من الداخل لتحديد ماهيته ٠ ولا يغرب عن بالنا أهمية هذه المحاولة بالنسـبة الى عملية الاعداد من الرواية الى الفيلم أو فى مجال تقـويم الافلام المأخـوذة عن روايات . ففى الحالتين لابد وأن نعرف ماهية الرواية ، وماهية الفيلم . أى جوهر كل منهما .

---

(١) ص ٣٣٣ المرجع السابق ٠

(٢) ص ٣٣٦ المرجع السابق ٠

(٣) ص ٣٤٥ المرجع السابق ٠

(٤) ص ٣٤٩ المرجع السابق ٠

ماهية الرواية

رغم أن فورستر ليس صاحب الكلمة الأخيرة فى بنـــاء الرواية الا أنه من الممكن أن نسلم ابتداء بتعريفه المتسع لها بأنها « كل عمل خيالى بالنثر يزيد على ٥٠٫٠٠٠ كلمة » (١) ٠ والدعائم التى تقوم عليها الرواية فى نظره سبعة هى : الحكاية ، الشخصيات ، الحبكة الروائية ، الخيال، التنبؤ ، النموذج ، الايقاع (٢) ٠

فأساس الرواية هو الحكاية The story telling ، والحكاية عبارة عن قص الأحداث مرتبة فى تتابع زمنى ٠ **والأساس الثـانى هو الشـخصيات** ٠ فنحن لا نحتاج فقط الى أن نسأل « وماذا حدث بعد » ؟ ولكن لمن حدث هذا ؟ وكل ما نلاحظه فى الشخصية ، أى أعمالها ومايمكن استنباطه عن حياتها الروحية من أعمالها ، يقع داخل حدود التاريخ اما الجانب الخيالى أو الرومانسى الذى يشـمل الانفعالات المجردة إى الأحلام والأفراح والأحزان والاعترافات بين الشخصية ونفسها ، فهى احد الأعمال الرئيسية للرواية .

ونحن نعتقد أن السعادة ، والبؤس يوجدان فى الحيـاة الخفية التى يحياها كل منـا فى السر والتى يتوصـل اليهـا الروائى عن طريق شخصياته . ونعنى بالحياة السرية تلك الحياة التى ليس لها اى دليل ظاهر ، وهى ليست تلك الحيـاة التى تكشف عنهـا كلمة عابرة ، أو تنهيـدة ، كما يظن عادة ٠ فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليـلا كالحديث أو القتل تماما ، والحياة التى تكشفها تخرج عن نطاق السرية الى دائرة الفعل .. وفى الدراما يجب أن تتخذ السعادة الانسـانية أو الشقاء شكل الفعل . والا فان وجودها يظل مجهولا . فاذا كان نجيب محفوظ يصف لنا ازمة نفيسة الداخلية عقب خيـانة سلمان لهـا فى « بداية ونهاية » فان الفيلم يحول هذا الوصف الى فعل ، يتمثـل فى تحطيمها للمرآة . وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية .

والكاتب فى الرواية يتميز بأنه يمكنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث عن لسانهم ، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكى نصغى حينما يتحدثون الى أنفسهم ٠ كما أنه يستطيع الوصول الى مناجاة النفس ، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر فى اللاشعور .

---

(١) Aspects of the Novel, E.M. Forster, p. 13.

(٢) انظر المرجع السابق ٠

وتشـترك **الحبكة** مع الحكاية في أنها سلسلة من الأحـداث ولكنها تتميز عنها بأن التأكيد فيها يقع على الأسباب والنتـائج . فاذا قلنـا « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حكاية ، اما « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا » فهذه حبكة . وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ولكن الاحساس بالأسباب والنتائج يفوقه .

ان الحكاية تثير فينا حب الاستطلاع ، أما الحبكة The Plot فتثير الدهشة . لذلك فنحن نسأل في الحكاية « وماذا حدث بعد ذلك » ؟ أما في الحبكة فنسأل « لماذا ؟ » وهذا هو الفارق الأساسي بين هذين الوجهين من أوجه الرواية . وعنصر المفاجأة والغموض له أهمية عظمى في الحبكة ومن ثم فلابد من الذكاء والذاكرة لفهم الرواية . فلا يمكن ادراك الغموض بدون الذكاء . واذا لم نتذكر لم نستطع الفهم .

أما عن **الاغراق في الخيال** Fantasy فهو ما يشير في الرواية الى ما فوق الطبيعة ، ولا ينص عليه صراحة ، وان كان كثيرا ما ينص عليه ، كما في حالة استخدام الملائكة والشياطين والأشباح والحيوانات الخرافية ، أو نقل الانسان الى المستقبل أو الماضي أو باطن الأرض أو القمر ... والكاتب الخيالي الحق يمزج مملكتي السحر والعقل باستخدام كلمات تنطبق على الاثنين ، وبذلك يهب الحياة للمزيج الذي خلقه . كما يفعل نجيب محفوظ دائما وعلى الأخص في رواياته بعد الثلاثية . ويكشف النموذج الذي أوردناه عن « الحوار في الطريق » عن هذا الجانب الذي فشل الفيلم في الاحتفاظ به(١) .

والتنبؤ prophecy هو ما يلقي الضوء على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول اليه الا عن هذا الطريق . واذا كان د. هـ. لورنس في مقدمة الروائيين المتنبئين فذلك لأن الأغنية تسيطر على كتاباته كما يملك الصفات الشاعرية الجميلة . واميلي برونتي متنبئة لأن الأشياء المتضمنة أهم عندها مما يقال. وهو نفس ماينطبق على نجيب محفوظ . وسيتضح لنا عند مناقشة «**الشخصيات في ميرامار**» أحد الأمثلة الواضحة على ذلك .

والنموذج pattern وجه من أوجه الرواية يرتبط بجمالها الفني ، ورغم أن أي شيء في الرواية يغذيه ، فانه يأخذ معظم غذائه من الحبكة . واذا كانت الحكاية تتوسل الى حب استطلاعنا والحبكة الى ذكائنا والشخصية الى الشعور الانساني والقيم نجد أن النموذج يتوسل الى الشعور بالجمال

---

(١) يأتي ذكره في القسم الرابع ضمن «دراسات متفرقة » . انظر ص (١٦٩) .

فينا • واليه يرجع الفضل في أننا نرى الكتاب ككل حيث يحقق الوحدة للرواية • ونضرب مثلا على النموذج « تاييس » التى كتبها أناتول فرانس• والنموذج الذى تمثله هو الساعة الرملية حيث تقوم على شخصيتين رئيسيتين بافنوس المتقشف وتاييس الداعرة • وينجح بافنوس فى هدايتها فتذهب الى الدير وتحصل على الخلاص • أما هو فتحل عليه اللعنة بعد مقابلتها • وهكذا يحل كل منهما محل الآخر • ويرجع جزء من استمتاعنا بالكتاب الى هذا النموذج • ومن النماذج ماهو على شكل السلسلة الكبيرة مثل « صور رومانية » بقلم بيرس لوبوك وهو عبارة عن كوميديا اجتماعية ، والقصاص سائح فى روما ينتقل من شخص لآخر ومن مكان لآخر حتى تكتمل الدائرة • ومنهـا ما يكون على شكل الخطوط المتلاقية أو المتباعدة كمحاور العجلة المستديرة أو على صورة أخرى أكثر تعقيدا ما دامت بها وحـدة • والشىء الجميل فى القصة لا يقتصر على النموذج مجردا ولكن ملاءمة النموذج الذى يستخدمه الكاتب لطريقته •

ويمكننا القول بانه من النماذج المفضلة لدى نجيب محفوظ نموذج الخطوط المتلاقية فى نقطة مثل الأسرة كما فى « بداية ونهاية » و « الثلاثية » أو الزقاق كما فى « زقاق المدق » • أما « القاهرة الجديدة » فهى على نموذج الخطوط الخارجة من نقطة • وسيتبين لنا عند مناقشتنا لفيلم « بداية ونهاية » ان النموذج الذى تمثله أقرب الى بناء الفيلم الدرامى من النموذج الآخر • وان كانت المسألة ليست بصفة مطلقة •

والايقاع Rhythm هو الوجه الأخير من أوجه الرواية السبعة التى حددها لنا فورستر • غير أنه لم يقدم تعريفا واضحا له فى كتابه • والايقاع فى الأصل اصطلاح يرتبط بالموسيقى لكنه ينسحب على كل الفنون • ويعنى – فى رأيى – تنظيم الوحدات التى يتكون منها العمل الفنى فى الزمـان (كالموسيقى) وفى المكان (كالعمارة) أو فى الزمان والمكان معا (كالسينما) ومما يسهم فى خلق وحدة العمل والأهم من ذلك وحدة التأثير • واذا كان النموذج يحدد الاطار الخارجى فالايقاع يحدد العمل من الداخل ، ويسرى فى كل جزء منه • واذا كان النموذج يخاطب حاسة الجمال فينـا فالايقـاع يخاطب الوجدان أو الشعور ، واليه يرجع التأثير النفسى الباقى للعمل على المشاهد أو المستمع •

والايقاع بالنسبة للعمل الفنى كالتنفس بالنسبة للجسم الحى فى أكثر من وجه • فاذا كان الجسم يفقد حيـاته بدون التنفس كذلك يفقد العمل

الفنى الحياة بدون الايقاع • وكما يتخذ التنفس نظاما من التردد يقتضى الايقــاع كذلك عملية التردد • ويتنافى مع الاتصــال المستمر أو الانقطاع المستمر • ولتقريب هذه الفكرة نأخذ مياه الصنبور مثلا فهى عندما تتدفق بلا انقطاع لا يكون لها ايقاع ، تماما مثل حالتها عندما تتوقف كلية • ولكن عندما تسقط المياه من الصنبور نقطة بعد أخرى بانتظام مطرد يكون لها ايقاعها • وتقدم لنا بذلك نموذجا لتنظيم الوحدات على مجرى الزمن •

ويكون الايقاع سريعا أو بطيئا ، كثيفا أو خفيفا ، مرحا أو جادا ، بسيطا أو معقدا ، ظاهرا ملموسا أو كامنا خافيا • وذلك حسب التأثير النفسى المطلوب •

ولعلنا بذلك نكون قد اقتربنا نوعا من مفهوم الايقاع وربما كان غموض عرضــه عند فورستر ما دفع « ادوين موير » الى رفضــه كما رفض فكرة « النموذج » قائلا بانه لا يؤمن بحق أن للرواية « نموذجا » كالسجادة أو «ايقاعا» كاللحن • كما يقول « ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه فورستر عندما يذكر « النموذج » و « الايقاع » لاننا ندرك أنه لا نموذج ولا ايقاع » (١) •

غير أن فكرة الايقاع لا تقتصر على اللحن فقط كما يرى « موير » وانما هى تنسحب كما سبق أن ذكرنا على كل الفنون بل وعلى الحياة نفسها • وهى مثل غيرها مما ذكره لنا « فورستر » عن دعائم الرواية السبعة تفيدنا بحق فى فهمنا للرواية • بل اننا نجدها ، ــ وهذا هو الأهم ــ صالحة لتعميق فهمنا للفيلم الروائى الذى يقوم بالفعل على الحكاية والحبكة والشخصيات والخيال والتنبؤ والنموذج والايقاع ، كذلك • ولكن بشكل آخر يختلف عما هو عليه فى الرواية بحكم اختلاف اللغة السينمائية عن اللغة الأدبية • ولما كانت اللغة الأدبية التى تعتمد عليها وحدها الرواية هى أحد عناصر الفيلم متمثلة فى الحوار والتعليق أحيانا الى جانب عناصر أخرى مثل المؤثرات الصوتية والموسيقى على نفس شريط الصوت فضلا على شريط الصورةالذى يقابله ، فمن الطبيعى أن الشكل الذى تتخذه هذه العوامل فى الفيلم يكون أكثر تعقيدا مما هو عليه فى الرواية •

وعلى ذلك فالتتابع الزمنى للحكاية مثلا فى الرواية يصبح تتابعا فى الزمان والمكان معا فى الفيلم • واذا كانت الرواية تستطيع أن تتوصل الى الحياة السرية لشخصياتها التى ليس لها أى دليل ظاهر فالفيلم لا يعتمد الا على

(١) Edwin Muir, The Structure of the Novel, p. 15.

الدلائل الظاهرة بالصورة أو بالكلمة • والفيلم اذ يلجأ الى وسائل مختلفة لتحقيق هذه الجوانب المختلفة من حبكة وتنبؤ وايقاع وغيرها فان الغـــاية المقصودة من كل منها تظل واحدة سواء فى الرواية أو الفيلم •

ولكن ما يؤخذ على تحليل فورستر حقا لبناء الرواية انه لم يتطرق الى انماط الحبكة فيها رغم أهميتها فى تحديد البناء الروائى وهو ما تنبه اليه « ادوين موير » فى كتابه « بناء الرواية » ونجمل رأيه فيما يلى :

انماط الحبكة فى الرواية

ان ابسط شكل للقصص النثرى هو قصة تحكى سلسلة من الأحداث، هى بوجه عام خارقة للعادة و « سيرة الدكتور فاوستس الشهيرة » مثال **طيب على هذا** ••• ولكن من الواضح ان حب الاستطلاع يزداد حدة اذا **اتبعت الأحداث خطا معينا كما فى « رواية الحدث »** • وفيها يستطيع القاص **أن يثير مستوى جديدا** من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف وما شابه ذلك **باستخدام سياق مترابط** لا مجرد وقائع متعاقبة واحلال الحدث الواحد المركب **مكان الأحـــداث** الكثيرة المتتابعة وتمثلها روايات « جزيرة الكنز » و « ايفانهو » و « الدير والمدفأة » •

أما **رواية الشخصية** وانقى مثل عليها فى الأدب الانجليزى « سوق الغرور » **فالشخصيات فيها لا تفهم على انها جزء من الحبـــكة بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل ، والحدث تابع لها • وتتميز هذه الشخصيات بالثبات والكمال منذ البداية ، ولا تفقد شيئا من ضعفها وأخطائها وغرورها حتى النهاية ولا يتغير شيء من ذلك ، وانما الذى يتغير معرفتنا نحن بها مع تقـــدم الأحداث التى تكشـــف لنا عن صفاتها المختلفة** • ومنها روايات « **البيكاريسك** » Picaresque مثل روايتى « رودريك راندوم » و « توم جونس » **ولا تقتصر على رسم** الشخصيات **وانما تقدمها فى ذلك التنوع الذى يوحى بصورة المجتمع** •

وفى الرواية الدرامية مثل « مرتفعات وذرنج » أو « موبى ديك » **تختفى الهوة** بين الشخصيات والحبكة • فليست الشخصيات فيها جزءا من آلية الحبكة مجرد اطار بدائى يحيط بالشخصيات • بل تلتحم على العكس كلتاهما معا فى نسيج لا ينفصم فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث،

والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا اياها ، وهكذا يسير كل شيء في الرواية الى النهاية • ويميز الحبكة هنا عن الحبكة في رواية الحدث اعتمادها الداخلي الصارم على قانون السببية •

وتمثل نهاية الرواية الدرامية أهمية بالغة جدا ، لانها ليست مجرد ختام لأحداث القصة كما في « سوق الغرور » بل هي التنوير النهائي •

ويختلف الاحساس بالزمن في الرواية الدرامية عنه في رواية الشخصية فهو في رواية الشخصية يبدو متريثا • ففي الفصل الأخير من « سوق الغرور » مثلا نجد بيكي ما تزال تتحدث كثيرا كما كانت تفعل في الفصل الأول • أما لو قارنا بين الصفحة التي التقينا فيها لأول مرة بكاترين ايرنشو في « مرتفعات وذرنج » ، ولقائها الأخير مع هيثكليف فسنجد ان الزمن قد مر على شخصية كاترين ، وكأنه حركة مادية ملموسة •

ان العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في « الزمان » • أما العالم الخيالي لرواية الشخصية فيقع في « المكان » وان كان القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها ، كما ان القول بزمانيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان • ولكن الحاصل ان الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية نحس فيها بامتلاء المكان امتلاء بالغا غير عادي • كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية •

وتمثل رواية « الحرب والسلام » نوعا آخر من الرواية يمكن أن نطلق عليه **الرواية التسجيلية** Chronicle و « الحرب والسلام » تقدم صورة واضحة كاملة عن الحياة في الزمان والمكان • ان الزمان والمكان على قدر حقيقي من التساوي في « الحرب والسلام » غير أن حدثها ، في الحقيقة يقع في الزمان وفي الزمان وحده • حقا انها تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرقات في صورة محددة مميزة كمثيلاتها في « سوق الغرور » ولكن هذه الأشياء غير جامدة وانما تتغير كما تتغير الشخصيات • وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان •

واذا كان الزمن في الرواية الدرامية زمنا مجسدا في الشخصيات ظاهرا من خلالها ومن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الحدث أو ابطاؤه • فالزمن في الحرب والسلام ليس واضحا من خلال الشخصيات على هذا النحو بقدر ما هو عام وعادي وسرعته لا تفرضها حدة الحدث • بل انه على النقيض يجري في انتظام رتيب قاس ، خارج عن الشخصيات غير متأثر بها لا يأبه

الا بسيره وحده . وهو يتبع المقياس الزمنى الذى يقيس به الانسان الزمن ، فهو منتظم رياضى ، يكاد يكون غير انسانى ، بلا ملامح .

والشخصيات فى الرواية الدرامية ، كما رأينا ، توضع فوق مسرح معزول ، حيث يتاح للصراع القائم بينها أن يحسم حسما نهائيا ، وحيث يكون كل شىء سببا ومسببا ومصيرا . فاذا أزلنا تلك الحواجز التى تحد الرواية الدرامية . واذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو فالموت فالميلاد من جديد ، بدلا من حـــدث معزول رأينا ان ما كنا ندركه كمطلق من قبل أصبح يبدو لنا الآن نسبيا . وهذا هو الجانب الهام الذى يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية . فالحبكة فى الرواية الدرامية تطور منطقى صارم ، بينما الحبكة فى الرواية التسجيلية تسلسل مخلخل لبعض الأحداث التى يرتبط بعضها ببعض عن طريق تسلسل خارجى صارم هو الزمن كما يدركه العقل الانسانى . هذا التسلسل يكسب الأحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلا التراجيدى مسرفا فى العاطفية ، ومحيلا الحتمى الى عرضى ، والنهائى الى نسبى . يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحتمية .

ويشبه الرواية التسجيلية نوع آخر من الرواية وهو **رواية الحقبة** . ويتمثل هذا النوع فى روايات مثل « تاريخ أسرة فورسايت » و « ميكافيلى الجديد » و « ثلاثية كليهانجر » ولكن التشابه بين النوعين تشابه سطحى . ذلك أن رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية فحسب ، بل ومن حيث النوع كذلك . انها لا تحاول أن تعرض علينا حقيقة انسانية صالحة لكل زمان ، وحسبها مجتمع فى مرحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب . انها تحيل كل شىء الى خاص ، نسبى وتاريخى . انها لاترى الواقع بعين الخيال الشامل ، وانما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، يعينها ذكاء يحسن التدقيق .

ولا شك أن روايتى « البحث عن الزمن الضائع » و « يوليسيز » لكل من بروست وجويس على التوالى ، من أبراز الأعمال الروائية المعاصرة ، وقد رأى النقاد فيهما شكلا جديدا للرواية . أما «أدوين موير» فيربطهما بالأشكال السابقة للرواية مع الاعتراف باضافاتهما الجديدة .

ان بروست فى « البحث عن الزمن الضـــائع » يأخذ أى شىء وبأية طريقة ، ويتحرك الى الوراء والى الأمام كما يرغب ، غير متقيد بالقصـــة ، بل بالحركة النفسية خلفها ، تلك الحركة التى تركب فيها المناظر المتعددة وكأنها مركبة فى فسيفساء متحركة . وتلك الحركه النفسية هى التى

تعطى روايته وحدتها • والرواية ، من النظرة السطحية ، مجموعة من روايات الشخصية والروايات الدرامية نسج بعضها ببعض ، بيد أنها من الناحية الأصيلة العميقة،مثل فريد للرواية الدرامية ، ذات نهاية لاتتمثل فى حدث خارجى بل فى ذهن المؤلف • نهاية بحث أكثر منها نهـــاية صراع •

ورواية « يوليسيز » رغم بنائها التعسفى ، فيها نوع من الوحدة يشبه ما فى رواية الشخصية غير المتماسكة ، فهى ترسم مجتمعا ، ومبررها انها تستمر فى طريقها الى أن تكتمل الصورة • وجويس لا يستخدم أية انتقالات بارعة جدا ، كما يفعل ثاكرى الذى يمد فى صورته بالانتقالات البارعة من حادثة لأخرى • فهو يرسم كتلة صماء فوق قماشة حتى اذا انتهى منها انتقل الى سواها•والنتيجة أن صورى ثاكرى تنمو بلا انقطاع، وانها كاملة وغير قابلة للتجزئة ، على حين ان صورة جويس أجزاء متتابعة كل جــزء بطريقة مختلفة مكونة كلا مفككا ومطـولا ولكنه لا يخلو من تأثير •

ان تسجيل الأفكار التى تطفو فى يوم واحد بذهن شخص ما ، قد تملأ عدة مجلدات • وتطبيق نفس المنهج على عدة أشخاص يجعل أى تصميم للبناء مستحيلا • ومع ذلك فمن الواضح ان جويس أراد أيضا ، وهو يفعل ذلك ، أن يرسم صورة للحياة فى دبلن ، وهكذا اعتمد على بضع ساعات التقطها من الأربع والعشرين ساعة ، يمكن لشخصياته أن ترى فيها المدينة من زوايا مختلفة •

ويمكن اعتبار كل من « فرجينيا وولف » و « هكسلى » من كتـــاب رواية الشخصية مثــل جويس : كتابتهما وصفية أكثر منهـا درامية ، ورؤيتهما مستمدة من المشاهد أكثر منها من السياق • ورواية « فرجينيا وولف » مسز دلوى أهم صورة مكانية للحياة فى الأدب المعاصر فى رأى أدوين موير •

ورغم أن « موير » لم يتناول الرواية الجديدة عند ألان روب جرييه ومدرسته بحكم أسبقية دراسته عليها ، الا أننا لو نظرنا اليها نجد انها « فن مكان » فى المقام الأول • الجزء الأكبر منها مفرد للوصف • ومن ثم يمكن أن نلحقها برواية الشخصية ، وان كانت فى الواقع ثورة على كل الاتجاهات الروائية السابقة التى تجعل من الذات أو الانسان مقياس الكون • فهى ترفض أن يكون تيار الوعى أو اللاوعى مادة الفن • كمـا

ترفض أنسنة الأشياء التى تجعل الريف حزينا أو البحر ثائرا كما فى كل الروايات السابقة ٠

• تدعو الرواية الجديدة « الى أن مادة الفن ليست فى الذات وانما الموضوع » (١) أو ما يسميه روب جرييه « الشيىء » ٠ ولكن بغير تواطؤ بين الشيىء الموصوف والمؤلف : بالاقتصار على تسجيل الأبعاد المكانية للشيىء والأبعاد المكانية بينى وبينه والأبعاد بين الأشياء وبعضها ٠ «والاصرار على أن ليس هناك سوى أبعاد (وليس تمزقات) »(٢) ٠

والخلاصة أن موير فى دراسته لأنواع الحبكة الروائية اتخذ عاملى الزمان والمكان أساسا لتصنيفه ، وانتهى الى ان منها ما يغلب عليه عامل المكان كما فى الرواية التى أطلق عليها رواية الشخصية ومنها ما يغلب عليه عامل الزمان كما فى الرواية الدرامية ومنها ما يتساوى فيها قيمة العاملين معا الزمان والمكان كما فى الرواية التى أطلق عليها اسم الرواية التسجيلية ٠ والى جانب هذه الأنماط الأساسية الواضحة المعالم نجد « رواية الحقبة » التى تشبه بطريقة سطحية الرواية التسجيلية فى اعتمادها على الزمان والمكان ٠ وكذلك « رواية الحدث » التى تشبه سطحيا الرواية الدرامية فى اعتمادها على الزمن ٠

وعندما تناول موير التطورات الأخيرة للرواية عند بروست وجويس وجد ان رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع » تطويرا للرواية الدرامية ٠ كما رأى ان رواية جويس « يوليسيز » تطويرا لرواية الشخصية التى ألحق بها أيضا رواية فيرجينيا وولف « مسز دلوى » ٠ وبنفس المنهج استطعنا عند النظر الى الرواية الجديدة عند روب جرييه ومدرسته أن نلحقها برواية الشخصية أيضا باعتبارها فن مكان ٠

ومن الواضح أن مبدأ استخدام عاملى الزمان والمكان أساسا لتصنيف الرواية يعتبر مبدأ عاما يتسع لكل أنماطها حتى الأنواع المقبلة منها ٠ وهو فى مقابل عموميته يبقى على السطح ولا يكشف لنا عن بناء الرواية من الداخل ٠ ويصبح غير كاف وحده لتمييز رواية عن أخرى ٠ فنحن على أساس غلبه الاحساس بالمكان مثلا نجمع بين ثاكرى وجويس وروب جرييه ٠ والاختلافات الواسعة بينهم أقوى كثيرا من عامل المكان

---

(١) الدكتور لويس عوض ــ ص ١١ من مقدمة كتاب نحو رواية جديدة ٠

(٢) ص ٧٢ نحو رواية جديدة ٠ آلان روب جرييه ــ ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ٠

الذي يجمعهم • مما يجعل الجمع بينهم على هذا الأساس لا يخلو من التعسف •

ومن ناحية أخرى فان هناك من الأعمال ما يصعب وضعه تحت أحد أنماط هذا التصنيف • ونضرب مثلا على ذلك من أدبنا المعاصر ثلاثية نجيب محفوظ • فالنظرة الأولى لها تجعلنا نضعها ضمن رواية الحقبة من تقسيم موير • غير أن مواصفات موير لهذا النوع من الرواية يقلل من قيمتها كثيرا ولا ينطبق عليها فهى ليست مجرد وصف دقيق لتفاصيل مرحلة • ونجيب محفوظ لا يصور المجتمع وانما يعيد خلقه من جديد • والبناء المتين لشخصيات الرواية وكلها شخصيات نمطية الى جانب رائحة المكان القوية يجعل الرواية أقرب ما تكون الى ما يسـميه موير برواية الشخصية • ولكن الاحساس بالزمن فيها يختلف عن الاحساس بالزمن في رواية الشخصية ويقترب كثيرا من مفهومه فى الرواية التسجيلية • وهكذا نجد الثلاثية من حيث المظهر الخارجي تنتمي الى نوع من الرواية بينما نجدها من حيث البناء الداخلي تنتمي الى نوعين آخرين ، مما يصعب علينا وضعها تحت أى نوع منها بارتياح •

غير أن هذا التصنيف لا يخلو من فائدة عملية كاساس أولى للتمييز بين أنواع الروايات بالنسبة لعلاقتها بالزمان والمكان • كما أن تمييزه بين أنماط الحبكة في رواية الشخصية والرواية الدرامية والرواية التسجيلية يوضح بعض جوانب التمايز الأساسية فى بناء كل منها •

والملاحظة العامة التى يمكن أن نستخلصها من هذا العرض لأنماط الحبكة من ناحية ولدعائم بناء الرواية من ناحية أخرى أن فن الفيلم أقرب الى فن الرواية منه الى فن المسرحية ، رغم الاعتقاد الشائع بأن الفيلم باعتباره فن درامى أقرب الى المسرحية أصل الدراما منه الى أى فن آخر• والواقع أن علاقة الفيلم بالمسرح لو قارناها بعلاقته بالرواية تصبح علاقة واهية •

ان الدعائم التى تقوم عليهـا الرواية هى نفس الدعائم التى يقوم عليها السيناريو • وأنماط الحبكة المختلفة للرواية يستوعبها الفيلم ومنها القالب الدرامى • فمن الأفلام ما يغلب عليها الاهتمام بالحدث ومنها ما قد يغلب عليه الاهتمام بالمكان وشخصياته نمطية ، منها ما تتساوى فيه قيمة كل من الشخصية والحـدث ، ومنها ما يتساوى فيه الاهتمام بالمكان والزمان ويستخدم الزمان بمفهومه الموضوعى الخارجى • تماما كما هو

الحال بالنسبة لأنماط الرواية المختلفة : الحدث ، الشخصية ، الدرامية ، التسجيلية ٠

والنوع الأول من الأفلام الذى يقابل رواية الحدث هو النوع الغالب منها ويتمثل فى المسلسلات التى سبق انتشارها كما يظهر الآن فى الأفلام البوليسية وأفلام المغامرات والرعب وأفلام الحركة عموما ٠ ولكن لن نعدم وجود الأنواع الأخرى بنسب وفيرة من الأفلام٠وعموما فان الفيلم استطاع حتى الآن أن ينقل كل أنواع الروايات عن أصولها ومنها الحرب والسلام نفسها ٠ وحتى الرواية الجديدة وجدت من يترجمها الى الشاشة كما فى أفلام ألان رينيه (هيروشيما حبى — العام الماضى فى مارينباد — أحبك أحبك) ٠ وقد مارس جرييه نفسه رائد الرواية الجديدة الكتابة للسينما كما أخرج لها بنفس الأسلوب ٠

وهكذا نجد أن السينما تستمد من الرواية أصولها الأدبية وتقتبس عنها موضوعاتها كذلك ٠ وطبيعى أن تكون العلاقة بين الفيلم والرواية على هذا النحو من التقارب ، فالرواية هى أحدث الفنون نشأة بعد فنون القرن العشرين (السينما والاذاعة والتليفزيون) ٠

واذا كانت الرواية تستوعب النمط الدرامى للحبكة المسرحية وتضيف اليه أنماطا أخرى ، فالفيلم أيضا يستوعب أنماط الحبكة الروائية كما يستوعب أنماطا أخرى من الحبكة يستمدها من مختلف الفنون مثل الملحمة والقصة القصيرة والقصة المتوسطة والمقال والمسرح فضلا عن الرواية ٠ وهو ما أشار اليه استروك فى كلامه عن جماليات الفيلم (١)٠ حيث قسم الأفلام من الناحية الجمالية الى ستة أنواع هى :

١ — **سينما الملاحم :** وهى الأفلام التى ترتبط بالتاريخ وتميل الى تضخيم الحدث مثل الأفلام السوفييتية وأفلام رعاة البقر ٠

٢ — **سينما القصة القصيرة :** الثقل النفسى للشخصيات يختفى ويترك المكان لقيمهم الرمزية مثل أفلام فرانكشتين٠٠ ودراكولا٠٠ والأفلام الكوميدية الأمريكية التقليدية التى تقوم على أساس شخصيات معينة تحمل طابع رمزى مثل أفلام دوريس داى وكارى جرانت ٠ ويمكن أن نعتبر منها أفلام رينيه كلير حيث تصبح الشخصيات أنماطا رمزية ٠

---

(١) Alexander Astruc, par Raymond Bellour, pp. 34-36.

٣ ـ **سينما المقال أو البحث** : سينما نقدية فى الغالب ترتبط جمالياتها فى الأصـــل بالأفلام التسجيلية وتطبق أحيانا على بعض الأفلام الطويلة • ويمثل هذا النوع من السـينما أفلام فلاهيرتى وبعض أفلام يوريس ايفنز وفيلم كالكتا اخراج لوى مال •

٤ ـ **سينما القصة المتوسطة** : الحـــدث فيها رأسى فى العمق يختص بشخص أو اثنين كمـا فى أعمال فيسكونتى مثـل سنسو Senso وامبيرتودى للمخرج فيتوريو دى سيكا • ويمثل نفس النوع أيضا فيلم العجوز والبحر •

٥ ـ **سينما المسرح** : تمتاز بقلة حركة الكاميرا ، وكثرة الحوار ويغلب على التقطيع الفنى للمشاهد الميل الى الشرح • والموقف سيكولوجى أكثر منه عاطفى • وتقديم الشخصيات عن طريق العرض كالمسرح • والاهتمام برسم علاقات الشخصيات النفسية ببعضها • والاهتمام بالقضايا الخلقية والسياسية وأقرب مثل عليها معظم ما نراه من أفلامنا المصرية •

٦ ـ **سينما الرواية** : تتراجع قيمة الكلمة عما هى عليه فى سينما المسرح وتبرز أبعاد الشخصيات من خلال الحـــدث • ومن أمثلتها أفلام أنطونيونى وبعض أفلام آلان رينيه • ومن السينما التقليدية أفلام رينوار ورينيه كليمان وميزوجوتشى •

ولا يمكن بالطبع أن نعتبر هـذا التقسيم لأنـواع الفيلم السينمائى تقسيما نهائيا • ولكنه يكفى ليعطينا فكرة عن تنوع الأنماط التى يمكن للفيلم أن يشملها •

ما هو الفيلم ؟ وما هي حدوده ؟

على غرار تعريف فورستر الواسع للرواية بأنها « كل عمل خيالى بالنثر يزيد على ٥٠٫٠٠٠ كلمة » يمكن أن نعرف الفيلم بأنه « كل عمل خيالى بالصورة المتحركة مسجل على شريط من السيلولويد » ٠

وهو عمل خيالى لانه لا يطابق الواقع ٠ ولا يمكن أن يكون كذلك بحكم حدود امكانياته ، ورغم تمتعه بمظاهر كثيرة للواقع فى مقدمتها الحركة والصوت ٠ فهو فى النهاية : صورة مسطحة ذات بعدين ٠ وان أوهمتنا بالعمق ٠ محصورة داخل اطار رباعى محدد ٠ وهى تفتقد عالم الاحساسات غير المنظورة أو المسموعة كاللمس والشم والتذوق والحس والاحساس بالجاذبية الأرضية ٠ ألوانها مختزلة فى الغالب الى الأبيض والأسود وما بينهما من تدرج فى الكثافة فقط ٠ وحركة الكاميرا فيها لا تماثل حركة العين على الاطلاق كما يتصور البعض ٠ فالاحساس النفسى والنتائج تختلف تماما فى الحالتين ٠٠ هذا ولا يمكن أن يتصل المكان أو الزمان فى الفيلم الروائى الطويل من أوله الى آخره كما فى الحياة الواقعية حيث تعرض كل تجربة أو سلسلة من التجارب لكل من يشاهدها فى تعاقب مكانى زمانى موصول ، اذ لابد ــ فى الفيلم ــ من القطع لاسقاط الأزمنة الضعيفة ٠ والانتقال من منظر الى آخر يختلف فى المكان أو الزمان أو يختلف فيهما معا ٠ وان حاول هتشكوك فى فيلم « الحبل » أن يوهمنا بالاتصال الزمانى المكانى ، فقد كانت تجربته هى التجربة الوحيدة فى تاريخ السينما ولم تحقق من النجاح ما يغرى بتكرارها ويجعلها نمطا يمكن القياس عليه ٠

غير أن هذه العوامل التى تعزل الصورة السينمائية عن الواقع وتمثل فى نظر البعض قصورا فى قدراتها التكنولوجية تتحول فى يد الفنان الى امكانيات تعبيرية هائلة ٠ وتسهم فى خلق فن الفيلم ٠

وتقوم نظرية ارنهيم فى جماليات السينما على اساس ان هذه العوامل نفسها هى التى تجعل من الفيلم فنا (١) ٠

ان انعدام العمق مثلا يبرز الصفات الشكلية البحتة للصورة كانفتاح وانغلاق رداء الراقصة التى يصورها رينيه من اسفل فى فيلم « استراحة » ٠ فلاشك أن هذه الحركة الجمالية الناتجة عن انبساط الثوب وانقباضه مثل بتلات الزهرة لاتحدث تأثيرها الا فى حالة نقص الشعور بالعمق وحدها ٠

ويمثل الاطار عنصرا أساسيا بشكل مطلق ، اذا اريد عرض الصفات الجمالية فى الصورة ٠اذ لابد من مكان محدد كى يجرى فيه التنظيم ، وليس ثمة توازن فىاللانهائى ٠ وفى صورة الفيلم الجيد تكون كل الخطوط داخلها فى علاقة مكتملة التوازن بعضها مع بعض ومع أطراف الصورة ٠ وذلك فضلا عن استخدام الاطار فى الحصول على تأثيرات أخرى عديدة مثل المفاجأة بأن نقدم داخله تكوينا يعطى فكرة معينة عن شىء ثم نفاجأ بنقيضها عندما يتسع الاطار أو ننتقل خارجه ٠ أو التشويق بأن يظهر داخل الاطار ما يثير فضولنا الى معرفة ما يدور خارجه وذلك قبل أن ننتقل اليه ٠

ونظرا لانعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة فأن المتفرج لايستطيع أن يعرف من أى زاوية التقطت صورة الفيلم مالم تخبره مادة الموضوع شيئا عن ذلك ٠ وعندما يرى جسما متحركا فان أول ما يفترضه أن الجسم هو الذى يتحرك وليس الكاميرا ٠ وفيما يتعلقبالأبعاد المكانية فان أول فكرة تخطر له دائما هى ان ما يظهر فى الجزء العلوى من الشاشة كان أيضا أعلى المكان الذى جرى تصويره ، ولن يخطر له احتمال ان الكاميرا كانت مائلة بزاوية اثناء التصوير ٠ ولا يخفى على القارىء امكانية الافادة من هذه الحالات فى الحصول على تأثيرات مختلفة منها قلب أوضاع الأشياء أو الايهام بحركتها أو العكس (عندما تسير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع) ٠٠

ويتيح الفيلم الأبيض والأسود بما فيه من انعدام الألوان ، الحصول على بعض التأثيرات الجمالية التى قد لايتيحها الفيلم الملون أو لايتمتع بها ٠ ويفيد فى خلق مشابهات وعلاقات جديدة بين الأشياء لم تكن موجودة فى الواقع أصلا كأن يأخذ وجه الانسان درجة ضوئية أقرب الى السماء ٠

---

(١) انظر Film as Art, Rudolph Arnheim.

والرمزية البدائية المؤثرة على الدوام التى يخلقها التضاد بين الأبيض والأسود أو بين النور والظلام تكاد لا تنتهى مثل الخير والشر ، الاشراق والاكتئاب ، الحياة والموت ، الفرحة والحزن ، الحب والكراهية ..

ولو أن صور الفيلم أعطت انطباعا مكانيا قويا جدا فمن المحتمل أن يصبح عمل المونتاج محالا . ولكن الفيلم يسمح — على خلاف الحيـــاة الواقعية — بقفزات فى الزمان والمكان . وانعدام الواقعية جزئيا فى صورة الفيلم هو الذى يجعل المونتاج ممكنا . والمونتاج معنـاه — كمـا يحدده أرنهيم — « ربط لقطات تسجل مواقف تحدث فى فترات زمنية مختلفه وفى أماكن مختلفة » (١) ، ويضـيف مارتن « طبقا لشروط معينـة فى التسلسل والزمن » (٢) .

ويقوم المونتاج بوظائف خلاقة ثلاث :

- **أول هذه الوظائف الحركة** حتى بالنسبة للأجســام الثابتة مثل اللقطات الثلاث المتتالية لتماثيل الأسد فى المدرعة بوتيمكين التى توحى بنهوض التمثال حيث تصور اللقطة الاولى تمثال اسد نائم واللقطة الثانية تمثال أسد ينهض واللقطة الثالثة تمثال أسد واقف . كما يخلق المونتاج الحركة عن طريق التباين بين اللقطات المتتالية من حيث الشكل أو الاضاءة أو الخطوط السائدة مما يغير نقط الانتباه الرئيسية . ويخلق هذا التغيير الاحساس بالحركة .

- **والوظيفة الخلاقة الثانية للمونتاج هى خلق الايقاع** . وينتج عن تتابع اللقطات تبعا لعلاقتها من ناحية الطول . ونقصد به الطول التصويرى لكل لقطة وليس الطول الحسابى (أوالقياسى) لها بالمتر .

- **والمونتاج خلاق للفكرة** . ونقصد به ما ينتج عن توالى لقطتين أو أكثر من معنى أو فكرة أو احساس لايصل الى المشاهد عن أى من اللقطتين على حدة .

***

ان الفيلم يستطيع بالفعل — على عكس المسرح — ان يصور الحياة الواقعية فى محيطها الواقعى ، ويأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع

(١) Film as Art, Rudolph Arnheim.

(٢) Le lang:age cinématographique par Marcel Martin.

المسرح أن يأخذها على الاطلاق • ولكن الفيلم اذ يفقد الألوان وعمق الابعاد الثلاثة ، واذ تتحدد أطراف الشاشة بشدة ، يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية للغاية • وهو في وقت واحد بعينه صورة مستوية ومشهد حدث حي • ومن ثم نستطيع ان ندرك الأشياء والاحداث كأنها حية ، وفي الوقت نفسه خيالية • وهذه الحقيقة ــ على حد قول ارنهيم ــ (١) هي التي تجعل فن الفيلم ممكنا • ويرى بودفكين ــ من قبله ــ ان الخلاف الملحوظ بين الحدث الطبيعي ومظهره على الشاشة هو بالضبط « ما يجعل الفيلم فنا » (٢) •

غير أن الخلاف بين الحدث الطبيعي ومظهره على الشاشة الذي يجعل منه عملاً من أعمال الفن ، لايرجع الى العوامل السابقة وحدها التي فرضها أساسا قصور امكانيات السينما عن نقل الواقع أصلا ، فهناك عوامل أخرى ايجابية توصل اليها السينمائيون من خلال اكتشافاتهم المتوالية لامكانيات هذا الوسط في التعبير الفني • ومنها المونتاج اذ لم يفرضه قصــور الامكانيات الآلية فقط وانما فرضــته الاحتياجات الفنيــة فاذا كان من المستحيل تصوير أكثر من بوبينة دفعة واحدة هي كل ما تستطيع أن تحتويه خزانة الفيـــلم داخل الكاميرا ، ففي حدود الدقائق العشر التي تشغلها البوبينة يمكن تصوير حدث متكامل دفعة واحدة دون قطع •

وفي البداية كان التصوير يتم دفعة واحدة ، مما يحافظ على اتصال الزمان والمكان للحدث كما في الطبيعة • ولكن حدث ان توقفت الكاميرا صدفة اثناء التصوير بسبب عطل داخلها عندما كان جورج ميلييس يصور في الشارع احد عربات الموتى وعندما عادت الكاميرا الى الدوران كانت عربة الموتى قد اختفت وحل محلها في مجال رؤية الكاميرا عربه فخمة للنزهة • وكانت النتيجة على الشاشة مفاجأة مضحكة بالطبع • وكانت هذه المفاجأة أول ما نبه الأذهان الى امكانية ايقاف الكاميرا أو القطع قبل نهاية الحدث والانتقال الى حدث آخر في زمان أو مكان مختلف ، بعد التوليف بينهما لاحداث الأثر الفني المطلوب •

وكان هذا الاكتشاف ــ كما كانت السينما ــ مجرد لعبة يقدمهــا ميلييس ضمن ما يقدمه من العاب ســحرية أمام جمهور المسرح • ولكنه ما لبث أن تحول بعد ذلك الى علم وفن له أصوله وقواعده أطلق عليه اسم المونتاج • وكان للمونتاج من النتائج الفنية القوية الأثــر ما جعل بعض

---

(١) Film as Art, Rudolph Arnheim.

(٢) Novels into Film.

أساتذة فن السينما وعلى رأسهم ايزنشتين ، يذهبون الى أن فن السينما هو فن المونتـــاج أو هكذا تقريبـا • ويعلن بودفكين (١) ان كل ما يتم تصويره يظل جسدا ميتا حتى ولو كان يتحرك أمام الكاميرا اذا لم يصبح على الشاشة بفضل المونتاج موضوعا سينمائيا فى جوهره وليس مجـرد موضوع فوتوغرافى • ويعنى بكلمة ميت افتقاده للمعنى بالنسبة للبناء ككل • وقد كان بودفكين يصر دون تحفظ بأن المادة التى يعمل بها مخرج الفيلم ليست هى ما يدور من عمليات حقيقية تحدث فى مكان حقيقى وزمن حقيقى ، وانمـا مادته تلك الاطوال من أشرطة السيلولويد التى تم عليها تسجيل تلك العمليات •

واذا كان هتشكوك قد حاول الاستغناء عن المونتاج فى فيلم « الحبل» (كما تصور) ، فانه من ناحية كان مقيدا بحدود البوبينة الواحدة التى لا يمكن للكاميرا أن تحتمل أكثر منها • وقد اضطره ذلك الى البحث عن حيلة يخفى بها الانتقال فى كل مرة من بوبينة الى أخرى ليحافظ على وهم الاتصال • ومن ناحية أخرى فانه اضطر أن ينفذ مونتاجه بحركة الكاميرا أثناء التصوير فيقترب من الموضوع أو يبتعد عنه أو ينتقل بالكاميرا من موضوع الى آخر ، ومن ثم فهو لم يتخلص من فكرة المونتاج وانما تحايل على تنفيذها بوسيلة أخرى • ومن ناحية ثالثة فان الكاميرا لم تسعفه ، ولم تغنيه تماما عن المونتاج بمعناه الحرفى حيث اضطر الى الاحتفاظ ببعض الأزمنة الضعيفة بين الاجزاء المختلفة من اللقطة حرصا على مبدأ الاتصال وعدم القطع مما أضعف من حبكة السرد (٢) • ولذلك فشلت التجربة كما لم يقبلها ذوق المشاهد الذى أصبح من المستحيل ان يتنازل عن المكاسب الفنية التى يحققها له المونتاج •

وفيما عدا المونتاج يوجد من العوامل الايجابية الأخرى التى تسهم فى خلق فن الفيلم استخدام زاوية الكاميرا • والكاميرا من هذه الناحية كالعين تستطيع أن تصور الموضوع من كل زاوية • لكن هناك دائما زاوية واحدة هى أفضـــل الزوايا • وهى فى العادة الزاوية التى تحقق مبدأ « المنظر الأكثر تميزا » • فاذا أردت أن أصـــور مكعبا فانه لا يكفينى أن أجعله فى متناول آلة التصوير ، بل أهم من ذلك أن أختار الوضع الذى اتخذه منه أو المكان الذى أضعه فيه • ووضعه بطريقة تكشف ثلاثة أسطح منه ــ بدلا من سطح واحد ــ وعلاقتها ببعضها ، يؤدى الى أظهار قدر كاف

---

(١) V.I. Pudovkin, Film Technique.

(٢) انظر كتاب «فن المونتاج السينمائى» تاليف كاريل رايس ترجمة أحمد الحضرى من ص ٣٣٦ : ٣٤٢ •

منه يجعلنا ندرك الى حد معقول ، ودون خطأ ، ما يفترض ان يكون هـذا الشيء ·

غير أنه ليس هناك قاعدة تعين الشخص على اختيار أحسن الوجوه تميزا · أنها مسألة احساس · ومن ناحية أخرى فان الجوانب التى تظهر الخصائص المميزة لشيء على أفضل وجه ، ليست هى التى تختار دائما ، أو كثيرا ما يختار غيرها عمدا بقصد تحقيق تأثيرات خاصة · أى يعمل الفنان على عكس مبدأ « المنظر الأكثر تميزا » للحصول على تشكيل جمالى مثلا ، أو اثارة الدهشة ، أو المفاجأة حينما تضـــللنا الزاوية عن عمد فنخرج باستنتاج معين نكتشف خطأه فيما بعد · أو لابراز علاقة أو خلق صلة ذات دلالة بين عاملين أو أكثر من مكونات الكادر مثل تصوير المجرم من خلف القضبان بطريقة معينة لايهم فيها وضوح صورة المجرم بقدر ما يهم ابراز المعنى المقصود ·

وتمثل الحركة احد العوامل الابداعية الأســـاسية فى الصـــورة السينمائية · ولعله أهم هذه العوامل وأبرزها · وهو أكثر ما يميز فن السينما عن الفنون الأخرى · فالسينما **هى فن الصور المتحركة** · وكان البحث عن وسيلة لتصوير الحركة هو أساس التفكير الذى أدى الى خلق السينما أصلا · وتستطيع الكاميرا أن تصور الأجسام المختلفة فى حركتها كما تراها العين · بل وتتفوق عليها في اعادة خلق الحركات البطيئة جدا أو السريعة جدا التى لا تستطيع العين رؤيتها مثل حركة نمو النبات أو حركة أرجل حصان السباق وهى تمس الأرض ·

واذا كانت الحركة احدى خصائص الفيلم البارزة فان القانون الجمالى يتطلب منه أن يستخدمها · والحركة لا تستخدم فحسب فى اعلام المتفرجين بالأحداث التى تكون القصة · أنها أيضا معبرة الى درجة عالية ، فنحن حين نرقب أما تضـــع طفلها فى السرير لا نفهم ما يجرى فحسب بل نعلم أيضا من الحركات الهادئة أو المتسرعة ، المطمئنة أو المرتبكة ، النشيطة أو الخاملة ، الواثقة أو المترددة التى تصدر عن الأم ، أى نوع من الأشخاص هى وكيف تشعر فى هذه اللحظة خاصة وما علاقتها بطفلها ·

ان الحركة لتسهم أيضا فى تحديد الشخصيات المتعددة فى تشابهاتها واختلافاتها · وهذا أكثر ما يكون صدقا بالنســبة للفيلم عنه بالنســبة للمسرح حيث تظهر الأشياء فى الفيلم أقرب وأكثر دقة ، وحيث يتحدد اتجـاه كل حركة وسرعتها بوضـــوح باستخدام الاطار المستطيل الضيق للصـــورة ·

والحركة ليست مقصورة على الممثل ، ففى الفيلم يكون الانسان دائما جزءا لا ينفصل من بيئته ، والبيئة تسهم فى التمثيل . وتنتج حركه يمكن ان تكون أكثر تأثيرا من حركة الجسم البشرى • فالمقاومة العتيدة من رجل قوى للعاصفة مثلا تكون أقوى تأثيرا حين نرى الأشجار فى الوقت نفسه وهى تنثنى •

وتعتمد الصفة التعبيرية للحركة عموما على عوامل عديدة منها النوع : بسيطة أو مركبة • والاتجاه : على السطح أو فى العمق أو على السطح وفى العمق معا • والصفة التشكيلية لها : مستقيمة أو ملتوية أو زجزاجية أو مقوسة أو دائرية أو حلزونية أو بندولية ـ وذلك فضلا عن ارتباط الصفة التعبيرية للحركة بالسرعة : بطيئة أو سريعة أو متدرجة نحو السرعة أو البطء • وهى فى كل حالة من هذه الحالات تصلح للتعبير عن معانى محددة • ومن المسلم به ارتباط الحركة فى الصورة السينمائية بالايقاع المطلوب سواء بالنسبة للمشهد على حدة أو للفيلم ككل •

وفيما عدا العوامل السابقة التى تحدد الأبعاد الأساسية للصورة السينمائية من ناحية وتمثل فى الوقت نفسه امكانياتها الابداعية نجد عوامل أخرى تمثل امكانيات اضافية لقدرة السينما التعبيرية مما قد يتصل بالعوامل السابقة أو لايتصل بها وتجدر الاشارة اليه مثل: حركة الكاميرا•
ويمكننا أن نميز منها ثلاثة أنواع ، هى الترافلنج وتتحرك فيها الكاميرا فوق عربة صغيرة على قضبان • والبانوراما : وهى حركة الكاميرا الدائرية حول محورها العمودى أو الأفقى • والكرين : وتعتبر مزجا غير محدد من الترافلنج والبانورما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة • وكل حركة منها لها وظيفتها التعبيرية وان كانت فى مجملها تستخدم فى مصاحبة جسم متحرك ، وخلق وهم الحركة لجسم ثابت ، ووصف مكان أو حدث ذى مضمون درامى محدد ، وتحديد العلاقات المكانية بين عناصر الحدث ، والتجسيم الدرامى لشخصية أو شىء مقدر له أن يلعب دورا هاما فى بقية الحدث ، والتعبير الذاتى عن وجهة نظر شخصية متحركة . والتعبير عن التوتر العقلى لشخصية بوجهة نظر ذاتية أو موضوعية •

ويمثل الملبس وسيلة رئيسية للتعرف على الشخصية فهو الذى يحدد الوطن والجنس والمستوى الاجتماعى ، ونوع الشخصية • وفى بعض الاحيان تلعب الملابس دورا رمزيا مباشرا فى الحدث مثل « المعطف » الذى يحيا ويموت من أجله الموظف المسكين فى فيلم « لاتوادا » عن قصة جوجول • وأخيرا يستطيع صانع الملابس أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع الملبس مع تطور الشخصية •

كما يسهم الديكور فى الحدث ، ويعاون فى خلق الجو السيكولوجى للدراما .

ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمى : العناوين ، الصحف ، دفتر اليوميات ، التعليق ، بالاضافة الى الحيل السينمائية مثل : عدم الوضوح ، الابطاء ، الاسراع ، تشويه الصورة ، القطع ، المزج ، الاختفاء والظهور التدريجى . وتستخدم هذه الامكانيات بطريقة ذاتية أو موضوعية ، واقعية أو غير واقعية .



ومن الواضح أن كل العوامل المذكورة حتى الآن تنصب على تحديد الأبعاد المرئية للصورة السينمائية وامكانياتها التعبيرية . ولابد أن تصل كل هذه العوامل فى النهاية الى شـــكل محدد على الشاشة . فكيف يتم تحديد هذا الشكل الذى يحقق التكامل فيما بينها ؟

يتم ذلك بمراعاة أصول التكوين ، ويختلف التكوين فى فن الفيلم عنه فى أى فن آخر من الفنون المرئية بحكم اختلاف مكونات كل منها عن الآخر وان كانت تشترك فيما بينها فى بعض الأسس العامة . والتكوين الجيد على حد قول ماشيللى (١) هو ترتيب العناصر المصورة بحيث تصبح وحـــدة مترابطة فى كيان كلى متناسق ، بقصد الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين . وطالما ان رؤية الفيلم هى تجربة شعورية فيجب ان يراعى فى الطريقـــة التى يتم بها تكوين المنظر وتحديد الحركة داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها والتصوير والمونتاج .. توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف الســيناريو . وأن يتركز انتباه المشاهد ــ فى كل لحظة من لحظات الفيلم ــ على ما هو أكثر أهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان ممثلا أو جسما أو حركة ما .

ويمكن للمخرج ان يبدأ فى معالجة التكوين بالاجابة على هذا السؤال. **ما الذى يمكن ان أفعله ازاء هذا الموضوع مما يساعد على سرد القصة ؟ ... ويجب ان يتم تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير** المطلوب ... **ومهما كان الهدف من السيناريو يجب أن يتم تكوين المناظر** بحيث يؤكد الجوانب الهامة للصورة ، ويوحى للمشاهد بالاستجابة النفسية المقصودة . **ولاشك ان التفكير بالصورة والاهتمام بوســـائل التكوين** النفسية سيؤديان الى خلق الجو المطلوب . (٢) .

(١) The Five c/s of cinematography, Mascelli, p. 197.

(٢) Op. cit., p. 199.

وفيما عدا مراعاة تأكيد العنصر الهام فى الصورة يجب ان يراعى أيضا عامل التوازن Balance بين محتوياتها ، وعامل التتابع Sequence ويمثل ايقاع المسافات بين الشخصيات أو المجموعات داخل الكادر ، وعامل الثقل Stability وينتج عن وجود أو ارتباط جسم أو بعض الأجسام بأسفل الكادر ، ويفرض وجوده الشعور الداخلى بقانون الجاذبية الأرضية .

وأدوات التكوين أو لغته التى يستعين بها على مراعاة العوامل السابقة ـ عوامل التكوين ـ والحصول على التأثير العاطفى المطلوب هى : الخطوط ، والكتلة ، والشكل ، والحركة . ولابد ان تأخذ كل حاله ما يناسبها من أوضاع . فالتأثير الناتج عن غلبة الخطوط المستقيمة فى الصورة غير التأثير الناتج عن غلبة الخطوط المقوسة أو المكسرة مثلا . وكذلك الحال بالنسبة للكتلة : خفيفة أو ثقيلة . والشكل : متماثل أو غير منتظم عميق أو ضحل ، متماسك أو منتشر ، والحركة : عرضية مثلا أو رأسية . واذا كانت عرضية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى اليمين غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى اليسار . واذا كانت رأسية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى أعلى غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى أسفل ... وهكذا ...

ويجب أن يكون من الواضح فى الذهن أن التكوين كما يقول الكسندر دين « هو البناء أو الشكل أو التصميم الذى تتخذه الصورة . وليس هو ، بأى حال ، معنى الصورة . ويستطيع التكوين ان يعبر عن الشعور ، والقيمة ، والجو الخاص بالموضوع من خلال اللون والخط والكتله والشكل . ولكنه لا يحكى القصة . انه الجانب التكنيكى من الموضوع وليس الموضوع نفسه » (١) . والحق ان هذا التحذير ينسحب على كل التحديدات التى سبق عرضها عن امكانيات اللغة السينمائية ، فهى لا تقصد لذاتها . وماشيلى يقول : «يجب أن يكون واضحا فى الذهن أن الفيلم الجيد هو نتاج التكوينات المشحونة بالفكر ونتاج الحركة المعبرة عن معنى سواء كانت للممثلين أو الكاميرا . وان المناظر الضعيفة هى نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة التى لا معنى لها للممثلين أو الكاميرا ، الأمر الذى يعوق سرد القصة بدلا من المساهمة فى تدعيمه » (٢) .

لم نتناول حتى الآن من قريب أو من بعيد ، جانبا هاما من جوانب

---

(١) Dean, Fundamental of Play Directing, p. 137.

(٢) The Five c's of cinematography, p. 198.

الفيلم وهو الصوت • والسبب ان الصورة هي الدعامة الأســـاسية لفن الفيلم ، ويأتي الصوت بعدها • والصوت يكمل الصورة ولكنه لا يقل عنها أهمية في بعض الأحيان • وفي أحيان أخرى ـ أقل ـ قد يفوقها أهمية •

وقد ظلت الصورة السينمائية صامتة حوالى ٣٠ سنة من عمرها منذ اختراعها عام ١٨٩٨ وعندما نطقت عام ١٩٢٩ ، نطقت كفرا ، فقد امتص الصوت اهتمام العاملين بالفيلم ، وكان ذلك على حساب الصورة ، فقضى على ما حققته من مكاسب فنية • ولذلك عارض في استخدامه بعض الفنانين الذين اعتقدوا ان الصورة المتحركة هي عماد فن الفيلم أولا وأخيرا • وهي ما يميزه عن الفنون الأخرى ويجعل منه فنا مستقلا عن غيره • وكان منهم رينيه كلير الذى عارض استخدام الصوت ثم كان من أوائل من استخدموه بطريقة ابداعية مما ساعد على تدعيمه •

وكان ارنهيم على رأس منظرى السينما ممن عارضوا بشـــــدة في استخدام الصوت • لأن الصوت في رأيه يقرب بين السينما والواقع •• وما يجعل السينما فنا ـ كما سبق أن رأينا عنده ـ هو ما يباعد بينها وبين الواقع • ولذلك فهو ضد كل المخترعات الحديثة الأخرى التى تحاول ان تقرب بين السينما والواقع غير الصوت مثل الألوان والسينما المجسمة • وقد اغفل ارنهيم بذلك عاملا هاما لا يمكن أن يكتمل العمل الفنى بدونه وهو قدرة الفنان نفسه على تطويع مثل هذه المخترعات ليجعل منها فنا • وهو ما حدث بالفعل بالنسبة لاستخدام الصوت ثم الألوان فيما بعد •

ويتكون الصوت في الفيلم من عناصر ثلاثة هي : الكلمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية ، مثل صوت العربات أو دقات الساعة أو الضوضاء العامة ••

ويؤدى وجود الصوت فى الفيلم فضلا عن الاحســـاس بالواقع الى الاستخدام الطبيعى للكلمة ، وتحرير الصـــــورة الى حد ما من دورها التفسيرى و اكتساب بلاغة الايجاز للصوت أو الصورة بفضل ازدواجهما • وقد أصبح للصمت ـ بفضل استخدام الصوت أيضا ـ دورا دراميا كرمز للموت أو الخطر أو العزلة •• كما اتاح الصـــوت خلق أنواع شتى من التوريات والرموز • والافادة من الموسيقى لا كعنصر صوتى فحسب وانما كوسيلة للتعبير • ويفيد الصوت فى توسيع اطار الصورة حينما يأتى من خارجها دون ان نرى مصدره • ويمكن استخدام هـــذه الحيلة للحصول على تأثيرات عاطفية مختلفة مثل المفاجأة أو التشويق أو التعليق على ما نراه داخل الكادر •••

والعالم الفيلمى يكون على عكس العالم الحقيقى (كما يريد ارنهيم) حينما يحتوى على موسيقى • فالموسيقى تكون له بعدا ذاتيا • ومن ثم فهى تمثل عنصرا نوعيا فى فن الفيلم •

وتكون الموسيقى بديلا عن صوت حقيقى كانفجار قنبلة مثلا ، أو تتسامى بصوت أو صرخة • أعنى أن الصوت أو الصرخة تتحول شيئا فشيئا الى موسيقى • أو تجسم حركة أو ايقاعا بصريا أو صوتيا •

على أنه ينبغى على الموسيقى ان تؤثر بوصفها كلا ، لا أن تكون مهمتها مجرد مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها • وان تسهم بشكل لطيف ومستور ، فى خلق جو العمل الفنى العام والجمالى والدرامى وهذا هو الأهم • وان تأثيرها ــ على حد قول مارتن (١) ــ ليكون أكثر نجاحا وفاعلية بقدر ما تكون مسموعة لا مستمعا اليها •

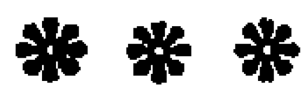
والواقع انه يوجد خطر حقيقى من ان تحل الموسيقى محل الصورة ، وبالتالى تضعفها • كما يفعل الحوار أيضا فى كثير من الأحوال • اذ لم يقتصر هذا الخطر على المرحلة الأولى من بداية دخول الصوت وانما ظل قائما حتى الآن يفسد الكثير من الأفلام كما هو واضح فى معظم أفلامنا المصرية ، والكثير من الأفلام الأجنبية •

والسينما ليست فنا قائما على الكلمة بل على الصورة كما سبق القول • وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى مما سبق ذكره • وفى الوسع ان يكون هناك تآلف أو تناقض بين الكلمة وما نراه على الشاشة أو بينها وبين الموسيقى المصاحبة • ويمكن حذف الكلمة لصلحة الصورة والعكس بالعكس •

وقد كانت المدرسة الروسية وعلى رأسها ايزنشتين أول من تنبه الى قيمة الصوت الابداعية • ولكنها بالغت فى تقديرها حينما قررت ضرورة عدم مزاملة الصوت للصورة ، بمعنى أن ما يقدمه الصوت يجب أن يكون خلاف ما تقدمه الصورة على أن ينتج من الجمع بينهما فكرة ثالثة • ولم يستطع أيزنشتين نفسه أن يحافظ على هذا المبدأ فخرج عليه فى أول أفلامه الناطقة « الكسندر نيفسكى » • واستخدم الصوت فى الفيلم متزاملا مع الصورة كما استخدمه غير متزامل معها • وأصبح هذا الوضع هو الوضع المعترف به حتى الآن فى استخدام الصوت وفى نطاقه حقق الفيلم انتصارات فنية رائعة من التوافقات والمقابلات بين الصوت والصورة •

(١) Le langage cinématographique, Martin.

وبفضل الاستخدام المبدع للصوت الى جانب الصورة يواصل فن الفيلم تقدمه على أيدى كبار الفنانين المحدثين من أمثال أنطونيونى وفيلليني وبرجمان وآلان رينيه وتريفو وجودار وساتياجيت راى وكيروساوا وغيرهم • ولولا كفاح السابقين لتدعيم قيمة الصوت الابداعية وقدرة اللاحقين على الافادة من الصوت والصورة معا فى بناء متكامل لما استطعنا التمتع بتلك الأعمال الفنية العظيمة التى خلفها لنا فى الفيلم ومازال يبدعها من أمثال الصحراء الحمراء والحياة الحلوة وساعة الذئب واحبك احبك وفهرنهيت ٤٥١ وعلى آخر نفس و ٤٠٠ ضربة وانين الممر وراشمون وغيرها •



لقد ناقشنا فيما سبق مفهوم الرواية • وخلصنا منه الى ان الرواية تقوم على سبعة أركان هى : الحكاية ، الشخصيات ، الحبكة الروائية ، الخيال ، التنبوء ، النموذج والايقاع • وتأخذ الرواية أنماطا مختلفة من الحبكة : حبكة رواية الشخصية ، وحبكة الرواية الدرامية ، وحبكة الرواية التسجيلية • وقلنا ان الفيلم فى سرده للأحداث يستوعب هذه الأنواع المختلفة من الحبكة كما يستوعب دعائم الرواية السبعة • وسيتبين لنا ـ عند مناقشة « بداية ونهاية » فيما بعد ، ما هو أكثر من ذلك • وهو قدرة الفيلم على استيعاب الشكل الخاص للبناء الفنى الذى يختاره الأديب ، مثل طريقة نجيب محفوظ فى تفجير المعانى من خلال معماره الفنى للفصول والشخصيات •

وعندما ناقشنا مفهوم الفيلم حددنا سماته الفنية الخاصة ووجدنا أن منها ما يعزله عن الواقع مثل : الاطار ، انعدام العمق ، انعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة ، انعدام الألوان فى الفيلم الأبيض والأسود ، عدم الاتصال فى المكان والزمان • ومنها ما يمثل عوامل ايجابية خاصة مثل : المونتاج ، زاوية الكاميرا ، حركة الممثل والاجسام داخل الكادر • حركة الكاميرا ، الملابس ، الديكور ، التكوين ، الامكانيات الصوتية •

وفيما يلى نواصل المزيد من الاقتراب الى داخل كل من الرواية والفيلم من خلال ثلاث مشاكل أساسية تعمل على تحديد الامكانيات التعبيرية فى كل منهما • وتتمثل هذه المشاكل فى ، مشكلة المجاز ، ومشكلة الزمان والمكان ، ومشكلة الجمهور •

● أولا : مشكلة المجاز
بين لغة الأدب ولغة السينما

المجاز فى لغة الأدب :

المجاز اللغوى هو وسيلة الرواية الخاصة فى ترجمة الصدمة الناجمة عن التشابه بين الأشياء . وتعمل اللغة بذلك على ربط العالم معا ، ذلك العالم الذى يبدو للعقلية البسيطة وكأنه عالم مفتت الى ذرات أو عالم هيولى . وتتميز المجازات الأدبية بالثراء فيما تتضمنه من معانى أخرى غير المعنى المباشر للكلمة . ولا ترجع قوة المجاز الى صفته الرمزية فقط ، وانما ترجع الى قدرته على الارتباط بالمعانى المقصودة بغير احداث أى خلل بالنسبة للمعنى الأصلى . والمجاز ــ كما يقول العقاد ــ من جاز المكان أو جاز به غير معترض ، ويقال هذا جائز عقلا ، أى غير ممتنع ولا اعتراض عليه ، وهذه كلمة مجازية ، يمكن أن تنطلق فى هذا المعنى ، أو أنها تحتمله مع معناها الأصيل (١) .

والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى ، لأنه تشبيهات وأمثلة وصور مستعارة واشارات ترمز الى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة . وهذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها الأصيل (٢) . وتقول فيرجينيا وولف ــ فى كتابها « السينما والحقيقة » ــ إن الصور الشعرية تستدعى عديدا من الايحاءات ليست الايحاءات البصرية سوى واحدة منها . وأبسط الصور مثل « حبى يشبه وردة ، وردة حمراء ، نبتت حديثا فى يونيو » تجعلنا نشعر بانطباعات النداوة والدفء واللون القرمزي ونعومة الوريقات مختلطة بايقاع الكلمات الذى يحمل صوت العاطفة وتردد الحب وكل ذلك ،

---

(١) ص ٤٣ اللغة الشاعرة ــ عباس محمود العقاد .

(٢) ص ٤٠ المرجع السابق .

مما نحصل عليه بالكلمات ، والكلمات وحدها ، يجب على السينما أن تتجنبه (١) ·

وترى فيرجينيا وولف أن نتائج تحويل التعبير اللغوى الى صور مرئية هى نتائج خطيرة بالنسبة لهما معا . فالخلاف بينهما على قدر من الاتساع لا يمكن تجاوزه . فاللغة لها قوانينها الخاصة ولا يمكن فصل الشخصيات الأدبية عن اللغة التى تشكلها . ومن ناحية أخرى فان السمات الخارجية لهذه الشخصيات لا تبدو كافية فى الغالب . وهى ما تعتمد عليها اللغة السينمائية .

هل معنى ذلك هو الغـاء مشروعية ترجمة الأثر الفنى الى أثر آخر ؟

نقلا عن رأى الدكتور عبـد الحميد يونس بتصرف (٢) يمكننا القول بأن اللغة الفنية ، اذا نظرنا اليها باعتبارها أسلوب الفنـان الخاص الذى يشكل به عمله الفنى ، وأن التجربة أو الموقف لا يتكرران بتفاصيلهما وأماراتهما ، فان ترجمة الأثر الفنى الى شكل آخر ، لا يمكن أن تتحقق · أما اذا نظرنا الى الفن باعتباره وسيلة حيوية وهامة من وسائل الاتصال بين الناس · وأن اللغة الفنية ليست نشاطا فرديا مقصورا على مبدعيه ، ولكنه يستـهدف ـ الى جانب انتزاع البقـاء من عوامل الاضمحلال والذبول ـ نقل خبرة انسانية وشعور انسانى الى آخرين ، ففى هذه الحـالة يمكننا القول بنقل العمـل الفنى الى عمل فنى آخر ، ولكن بشروط : فلابد أن يكون الناقل من أصـحاب المواهب الفنية أولا ، وأن يستكمل دراسـة الأثر الذى يريد أن ينقله ثانيا · وشرط ثالث أرى ـ من ناحيتى ـ اضافته وهو أن يكون الناقل الموهوب على دراية تامة بامكانيات لغة الفن الذى ينقل اليه الأثر .

واذا أمعنا النظر فى اللغـة السينمائية نجدها قادرة أيضـا على التعبير الرمزى ولكن بأسلوبها الخاص سواء على مستوى الصـورة أو على مستوى الصوت ·

المجاز بالصورة السينمائية

عندما نريد تصوير شخص يلقى بنفسـه من نافذة على ارتفاع خمسـة طوابق فنحن نصـوره فى بداية الحركة دون أن تظهر الشـبكة

---

(١) Novels into Film, George Bleustone, p. 21.

(٢) ص ٤٢ مجلة عالم الفكر ـ المجلد الثانى العدد الأول ١٩٧١ ·

التى ستتلقاه أسفل النافذة . ثم نصوره فى لقطة أخرى وهو يسقط على الأرض من ارتفاع بسيط . وبالجمع بينهما بالمونتاج نحصل على التأثير المطلوب لحركة السقوط المستمرة · وهو بالضبط ما فعله جريفيث فى الحكاية البابلية من فيلم التعصب · فالكاميرا لا تتبع الطبيعة . وانما يختار المخرج نقطتين فى الحدث ويترك ما بينهما ، يستكمله خيال المشاهد · ولا شك أن هذه القدرة الغير عادية على الايحاء هى قدرة فريدة تختص بها الفنون الدرامية . ويحذرنا بودفكين (١) بألا نعتبر مثل هذه العملية خدعة · وانما هى طريقة عرض فيلمية تماثل تماما حذف خمس سنوات تفصل بين الفصلين الأول والثانى مثلا على المسرح · **ومن ثم تصبح طريقة ربط أشرطة الفيلم فى التعبير السينمائى ذات وظيفة بنائية أساسية . اذ ينفجر عن الجمع بين شريطين معا معنى ثالث** · وتمثل هذه العملية جوهر مفهوم ايزنشتين فى المونتاج .

وبالقطع من لقطة الى أخرى نستطيع أن نحصل على تقابل ساخر . كالانتقال من حلبة الرقص فى «المتسلق» The Prompter حيث يحقق « أليس جونيس » انتصارا اجتماعيا بالرقص مع الكونتيس ، الى لقطة للسجق فى المقلاة يتقلى على النار ، ونكتشف أننا فى اليوم التالى حيث تعد له أمه وجبة طعامه فى مطبخهم الحقير · **كما يمكن للمخرج أن يستخدم ما يسمى بالمونتاج المتوازى** . مثل الانتقال بين امرأة تستسلم لغزل عشيقها وزوجها فى مكتبه يغازل سكرتيرته . **أو أن نحصل على تعبير رمزى على غرار ما تم فى فيلم ((الاضراب))** بالانتقال من العمال المتظاهرين الى ثور يذبح فى فناء المذبح . وفى « الملاك الأزرق » استخدمت الطيور ببراعة فنية كنوع من الليتموتيف .

ويرى « بلوستن » أن « مثل هذه الامكانية فى الحصول على التعليقات الابداعية ، المميزة عن الترجمة اللفظية ذات التأثير المماثل، من الامكانيات الجديدة التى لم يسبق وجودها فى الفنون » (٢) · غير انها الآن لم تعد على نفس المستوى من الجاذبية التى كانت عليها من قبل فى بداية استعمالها . والواقع انها لا تخلو من رائحة الترجمة الحرفية للأسلوب الأدبى . فالانتقال من المتظاهرين الذين يطلق عليهم الرصاص مثلا الى الثور الذى يذبح ، يماثل تماما قولنا : « انهم يقتلون

(١) Novels into Film, p. 24.
(٢) Op. cit., p. 26.

الرجال كما لو كانوا يذبحون الثيران فى المذبح » . ويبـدو التكلف والافتعال فى حالات كثيرة من استخدام هذه الطريقة فى التعبير حيث يفاجئنا ظهور مشـهد ذبح الثور مثلا يقتحم الحدث الأصـلى ويقطعه فارضا نفسه على المتفرج مما يقلل من قيمته كتعبير فنى سرح ، الأمر الذى أصبح من الضرورى مراعاته الآن عند استخدام مثل هـذه الوسائل باحترام الحدث الأصلى بالحرص على أن ينبع التعبير الرمزى الموحى من داخله . والمفروض أن الحـدث الرمزى لا يقصد لذاته كرمز والا فقد قيمته . وانما يأتى كجزء اساسى من الحدث نفسه وتأتى قيمته الرمزية تالية بعد ذلك لتوسيع معناه .

وبنفس النظـرة يجب أن نقرأ بحرص تقريظ مالرو لامكانية أخرى من امكانيات المونتاج فى هذا المجال وتتمثل فى قدرته على ربط اللحظات الحاسمة فى حياة الأبطال بالجو المحيط بها أو بالعالم كله ، وهى الوسيلة التى يستخدمها كونراد فى الأدب بانتظام كما استخدمها تولستوى فى مشهد الليلة التى نرى فيها الأمير أندريه الجريح يتأمل السحب بعـد معركة أوسترليتتز فى رواية الحرب والسلام . ويرى مالرو أن الفيلم الروسى قد استخدم هذه الوسيلة استخداما بديعا فى فترة ازدهاره (١) .

وقد خلق التعبير الفيلمى ــ فضلا عن ذلك ــ علاقة جديدة بين الأشياء المتحركة وغير المتحركة ، تلك العلاقة التى أصبحت تمثل أساسا من اسس التفكير التشكيلى للفيلم . ومن المعروف ان العلاقة بين الانسان والآخر تقوم فى اغلبها على الحوار بالكلمات . وليس هناك من يدخل فى حوار مع الأشياء . ولهذا تتميز علاقة الممثل بالأشياء بجاذبية خاصة فى تكنيك الفيلم .

ان علاقة الانســان بالأشياء داخل تكوين الكادر تصبح متعددة الأبعـاد . و « تقديم أحـد الممثلين مرتبطا بشىء ما سيظل دائما منهجا من أقوى مناهج البنـاء الفيلمى » ، كما يقول بودفكين(٢) . ويكفى أن تتذكر شابلن لنرى تطبيق هذا المبـدأ فى مشاهد الأرغفة الراقصة فى « البحث عن الذهب » ، ورقصة الكرة فى « الديكتاتور العظيم » ، وتغذية الآلة فى العصور الحديثة ، والزهور والخمور فى « مسيو فردو » ، ومسرحية البرغوث القصيرة فى « أضواء المسرح » . وتمثـل

---

(١) ص ٢٢٣ الرؤيا الاخاعة ــ ترجمة اسعد حليم .

(٢) Novels into Film, p. 26.

هذه المشاهد بعض النماذج لامكانية شابلن غير المحدودة فى اختراع علاقات بالأشياء .

ويتكىء شابلن على البوابة كما لو كان يتكىء على عمود نور . فيجول بذلك المتحرك الى غير متحرك . كما تدب الحياة فى زنبرك الساعة فى فيلم « دكان الرهائن » ويصبح غير المتحرك متحركا . وبذلك يتبادل كل من الانسان والأشياء مواقعهما .

ولم يقتصر الفيلم على اكتشاف طرق جديدة لترجمة المعانى بايجاد علاقات بين المتحرك وغير المتحرك من الأشياء . بل ان المظهر الخارجى الانسان كذلك أعيد اكتشافه . وقد كان لقدرة اللقطة القريبة ــ قدرتها الفائقة ــ على ترجمة العاطفة ، ما جعل « بيلا بالاش » يضع الفيلم مساويا فى أهميته لأهمية اختراع الطباعة . لقد اصبح الوجه نوعا آخر من الأشياء فى المكان . و « ايماءات الرجل المرئية لا يقصد بها ترجمة المفاهيم التى يمكن التعبير عنها بالكلمات ، وانما يقصد بها التعبير عن تلك التجارب الداخلية ، وعن تلك العواطف غير العقلية التى تظل غامضة حتى بعد أن يقال كل ما يمكن قوله » (١) .
وينبه بيلا بالاش بذلك الى الامكانيات غير المسبوقة للوجه الانسانى فى مجال التعبير الفنى . وقد عملت هذه الامكانيات على خلق نوع مختلف تماما من التمثيل . وان براعة وجه مدام فالكونتى فى فيلم دراير « عاطفة جان دارك » أو وجه جوليتا فى فيلم فيللينى « الطريق » . تلك البراعة الفائقة لم تكن مفهومة لأى شخص فى الفنون الدرامية قبل اكتشاف فن السينما .

وهكذا نستطيع بواسطة الاختيار والربط ، وبواسطة المقارنة والمقابلة ، أن نجد ما يسمح لصانع الفيلم من خلال الصورة السينمائية ، بتحقيق معادل سينمائى فريد للمجاز الأدبى .

الاستخدام المجازى للصوت

سبق ان تعرضنا لقيمة الصوت التعبيرية للفيلم . وكان من الأمثلة التى ضربناها على استخدامه الفنى ما يرفع من قيمته الى مستوى الاستخدام المجازى . **وكل ظاهرة صوتية ترمى ــ دون أن تدخل مع الصورة فى منافسة خاصة بالمعنى ــ الى الحصول على قيمة أوسع**

(١) Novels into Film, p. 27.

وأعمق من مظاهرها الواقعيــة ، تعتبر رمزا ، وفى هــذه الحالة يتحقق ما يطلق عليه **الاستخدام المجازى للصوت** • ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى الى **واقعى** ، ويقصد به كل الأصوات الصادرة عن الصــورة او البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها . **وغير واقعى** : ويقصد به كل الأصوات التى لا تصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهو فى الحالتين اما أن يكون متآلفا مع الصورة أو متناقضا معها .

ونضرب مثلا على الاستخدام المجازى للصــوت الواقعى المتآلف مع الصورة : نفثات بخار القاطرة التى تتآلف مع عجيج الجنود الراحلين الى الجبهــة • أو صوت الرعد مع مشهد عنيف • أو موسيقى رومانســية تصدر عن راديو فى الصورة مثلا مع مشــهد حب • أما الواقعى المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر فى المكان مع مشــهد لمشادة عنيفة أو استخدام صوت اعلان تليفزيونى عن شهادات الاستثمار مثلا مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا فى أمره •

أما الاستخدام المجازى للصوت الغير واقعى المتآلف مع الصورة فيكثر استخدامه فى الأفلام الكوميدية كما فى « المليون » الذى سبق ذكره حيث نرى مشهدَ تنازع الأطراف المختلفة للحصول على الجاكتة يصاحبه صوت صفارة حكم فى مباراة وهمية لكرة القدم . ومثل آخر شخص يشرب مادة لاذعة تسمع على أثرها أصـــوات غريبة ذات مؤثر كوميدى كما لو كانت صادرة عن معدته . وفى فيلم هيتشكوك « نفوس معقدة » يصاحب مشاهد القتل التى يقوم بها انتونى بيركنز صوت صياح صقور . وفى فيلم « بلا عودة » Point Blank يمثل نفس الاستخدام تجســيم صـــوت وقع أقدام لى مارفين بصـــورة غير واقعية أثناء سيره فى ممر طويل فى عزم واصرار لبدء رحلة انتقام .

ومن الأمثلة على استخدام الصـــوت الغير واقعى المتناقض مع الصورة على مستوى مجازى أن نرى شخصا فى محنة بينما نســمع من خلال تخيلاته أصوات ضحكاته أثنــاء لحظات سعيدة سابقة • ومن فيلم كارل فورمان « المنتصرون » نرى مشــــهدا يتم فيه اعدام بعض الأسرى يوم عيــد الميلاد فيصاحب المشهد أغنية عيد الميلاد بصوت كورال من الأطفال .

● ثانيا : مشكلة الزمان والمكان

تبرز مشكلة الزمان والمكان بين الفيلم والرواية عند محاولة التعبير عن جوانب ثلاثة هى : الشعور الداخلى ، والزمن الحسابى ، والزمن النفسى . وتتحدد امكانية كل من الرواية والفيلم فى التعبير عن هذه الجوانب كما يلى :

الشعور الداخلى

ان ترجمة الحالات العقلية كالتذكر والحلم والتخيل ، عن طريق الفيلم ، لا يمكن ان نصل الى نفس المستوى الذى تتم به عن طريق اللغة . فالصورة الفيلمية ، صورة خارجية فى المكان . والأحلام والذكريات لا توجد فى مكان ، وانما توجد فى الشعور الداخلى للفرد . لذلك لا يمكن تمثيلها بقدر كاف من الوضوح بلغة المكان . وبعبارة اخرى ، فان الفيلم الذى يتعامل اساسا مع المكان ، لا يمكنه نقل التفكير ، ذلك ان التفكير عندما يتحول الى الخارج لا يصبح تفكيرا .

والفيلم بتنظيم الاشارات الخارجية الخاصة بالادراك البصرى أو بالحوار ، يمكن أن يأخذ بيدنا الى الاستدلال على التفكير ، ولكنه لا يستطيع أن يعرض علينا التفكير مباشرة . يمكنه أن يعرض علينا شخصيات تفكر ، وتشبعر ، وتتكلم .. ولكنه لا يستطيع أن يعرض علينا تفكيرهم أو شعورهم . فالفيلم ليس تفكيرا ولكنه مدرك حسى .

والى هذا السبب يرجع سوء العرض الصورى دائما للأحلام والتذكر على الشاشة . وتبدو الأساليب المكانية مثل المزج أو الطبع المزدوج غير مرضية — نوعا — فى التعبير عنها . فالأثر الواقعى للصورة يظل فى غاية القوة . واذا تقبلنا مثل هذه الأساليب ، كمحاولة لتجاوز الفجوة بين التعبير المكانى والتجربة غير المكانية ، فانما نتقبلها باعتبارها ترجمة للشعور .

ويمهد لنا هذا الكشف عن الامكانيات المتقابلة بين الفيلم والرواية فى ترجمة الشعور الى مزيد من الكشف عن علاقة هذين الوسطين بالزمن .

البناء الزمنى

تكاد قدرة الفيلم على التعبير عن الزمان لا تقارن بقدرة الرواية الواسعة في اعتمادها على اللغة . فبينما لا تملك الصورة غير التعبير عن الزمن الحاضر البسيط ، حتى الماضي والمستقبل فيها يتحول الى حاضر مرئي بالنسبة للمتفرج ، فان اللغة تملك بناء متكاملا أو شبه ذلك من التعبير عن الزمن . وهو بناء على قدر كبير من التعقيد والتشابك والأحكام معا .

ان اللغة ـ واللغة العربية خاصة فى رأى أستاذنا العقاد (١) ـ تملك ثروة هائلة من الألفاظ التى تعبر عن الزمن منها اللحظة ومنها القرن وبينهما النهار والليل واليوم والأسبوع والشهر والفصل والعام وينقسم كل منها الى أقسام أدق بحيث تقدم اللغة بهذه الألفاظ خريطة عامة تحدد مسار الزمن الفلكى الذى يفرضه وضع الأرض بالنسبة للشمس وحركتها اليومية (حول نفسها) أو السنوية (حول الشمس) .

وتعبر اللغة عن نفس الزمن بأكثر من لفظ . كل منها يحمل دلالة نفسية أو يعبر عن حالة خاصة الى جانب تحديده للزمن الذى يشترك فيه مع مرادفه مثل : البكرة والضحى ، أو الغدوة والظهيرة ، أو القائلة والعصر .. وبالنسبة للطول والقصر فى المدة نجد كلمات مثل اللمحة للوقت القصير والردح للوقت الطويل ، والفترة للمدة المعترضة بين وقتين ، والعهد للزمن المعهود المقترن بمناسبة ، والدهر للمدة المحيطة بجميع الأزمنة والعهود والأحيان ... وهكذا .

والفعل فى اللغة ينقسم الى ما هو ماض ومضارع ومستقبل . وداخل هذا التقسيم نجد من الأفعال ما هو قريب أو بعيد ، أو تام أو مستمر .. ويتعقد التعبير اللغوى عن الزمان بما تتضمنه بعض الأفعال من معانى غير ما تدل عليه صيغتها من ناحية الصرف . كما فى أفعال

---

(١) انظر ص ٧٣ ـ اللغة الشاعرة ـ عباس محمود العقاد .

الدعاء والرجاء مثل « صحبتك السلامة » .. فالمعنى غالب على اللفظ . وهو بالبداهة معلق بالاستقبال ، وفي بقائه على صيغة الماضي ما يشعر بقوة الأمل في الاستجابة ٠ كأن ما يرجى أن يكون قد كان وأصبح من المحقق المستجاب .

ويختلف معنى الفعل الواحد باختلاف أدوات الشرط المستخدمة معه ٠ فاذا كان قولنا «ان حدث هذا» يفيد الاحتمال الضعيف ٠ فنفس الفعل مع « لو » بدلا من « أن » يفيد الاحتمال مع الفرض والتقدير وقد يفيد الامتناع . ومع « متى » يفيد الشرط المعلق على توقيت منتظر أو متفق عليه ٠٠ واذا دخلت عليه « مهما » أو « ايان » أو « انى » فانها تربط السببية أو النتيجة العقلية على الاطلاق دون تقيد بالزمن .

وكذا الحال بالنسبة لاستخدام أدوات النفى فالنفى ب (لم) مع الفعل المضارع يعنى نفى الحدوث ، وهو بالبداهة لا يكون الا لزمن ماض . أما (ما) فتدخل على المضارع فتفيد نفى الابتغاء لا الحدوث . فحين نقول « ما يحدث هذا » يعنى أن هذا لا ينبغى أن يحدث ٠ واما اذا قلنا « لما يحدث هذا » فنعنى نفى الحدوث مع انتظاره فى المستقبل .

ومن أساليب اللغة للدلالة على الزمن ما يتعلق بالأزمنة المعلقة التى يفرض حدوثها فيما مضى وما يلى فى حالات مشروطة أو متخيله ولكنها ليست قاطعة ولا منتهية الى نهاية حاسمة مثل قولنا « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » أو قولنا « فى مثل هذه الساعة من الغد يكون قد حضر » .

ويكفى هذا القدر من البناء الزمنى فى اللغة ليدلنا على مدى تعقيد هذا البناء ، ومدى صعوبة نقله الى الصورة السينمائية بهذا القدر من الأحكام ، هذه الصعوبة التى تصل الى حد الاستحالة فى معظم الحالات ٠ ولنأخذ مثلا العبارة السابقة « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يعانى من الفشل فى عصره ثم تصويره فى عصر سابق يحقق النجاح مما قد يستغرق فيلما بأكمله أو فصلا منه على الأقل ٠ ومع ذلك فستبقى كلمة « لعل » دون ترجمة ٠ ذلك أن الصورة اذ تظهر على الشاشة تمثل نهاية حاسمة .

وكذلك يستحيل على الصورة ان تعبر عن النفى لان وجودها حالة اثبات دائما • والنفى فيها هو عدم الوجود أصلا ، لا الوجود منفيا مثل اللغة . فنحن حينما نقول فى اللغة « لم يحدث » نضع الوجود الذى يمثله فعل « يحدث » وننفيه فى نفس الوقت • أما السينما فانهـــا اما أن تصور الحدث فيكون موجودا ، أو لا تصوره فيكون عدما •

والفيلم الذى يصور رجلا يحلم ــ مثلا ــ بوضع معين نعلم فيما بعد أنه لم يحـدث ، لا يماثل قولنا أن هـذا الشيء لم يحـدث ، وانمـا هو يمثل تكنيك سرد . ويماثل فى ذلك نفس التكنيك الروائى الذى يعتمد على مفاجأتنا فى النهاية بأن كل ما سرده لم يكن سوى مجرد حلم ، وقد أخفى عنا هـذه المعلومة فى البداية • والفـارق واضح بين التعبير اللغوى الذى ينفى الحدوث والتكنيك الفنى فى العرض الذى يخفى قصدا معلومة معينة ليفاجئنا بها فى النهاية .

كما يستحيل على الصـــورة ابراز هذه العلاقات الشرطية بين حدثين أو أكثر بما لها من متنوعات دقيقـة من الاحتمال الى الامتناع الى الشرط المعلق على توقيت منتظر وما شابه ذلك •

أما عن القاموس اللغوى الواسع الذى يعبر عن التوقيت الفلكى فليس لدى الســينما ما يماثله وكل ما يستطيع أن نصـوره هو الليل والنهار والمساء والشروق أو الغروب أما الفصول فيمكن أن تدلنا عليهـا بعض المظـاهر الخارجية مثـل سقوط المطر أو السحب الكثيفة للتعبير عن الشتاء . وهى فى هذه الحالات المحدودة لا تصل أيضا الى نفس المستوى من الدقة كما فى اللغة .

ولكن اذا كانت السـينما تفتقد دقة اللغـة فى التعبير عن الزمن فانها من ناحية أخرى تتميز بنفس السبب بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التى قد يصعب فهمها حتى على أصحابها الأصليين • وقد وفر اعتماد السينما على استخدام الزمن الحاضر فقط ذلك الخلط الذى يمكن الوقوع فيـــه بين صـــيغة الفعل الماضية مثلا والمعنى الغالب عليه المعلق بالمســـتقبل كما فى قولنا « صحبتك السلامة » .

والواقع ان الرواية اذ تملك ثلاثة ازمنة رئيسية بينما لا يملك الفيلم سوى زمن واحد ، هو الزمن الحاضر ، فان كل ما يمكن قوله عن الزمن في الوســطين ــ على حد قول بلوستن ــ ينبع عن هذه الحقيقة (١) .

الزمن التاريخي أو الحسابي

لقد أصبحنا نألف الآن تمييز برجسون بين نوعين من الزمن . الزمن التاريخي وهو زمن حسابي يمكن قياسه بعدد قليل أو كثير من الوحدات المنفصلة (بالساعة مثلا أو المترونوم) . والزمن النفسي الذي يطول أو يقصر داخل الشعور ، ويكون في حالة من التدفق المستمر . فما هي علاقة كل من الرواية والفيلم بهذين النوعين من الزمن ؟

يوجد الزمن التاريخي في الرواية على ثلاثة مستويات أولية تتمثل في .

(أ) الاستمرار الزمني للقراءة . (ب) الاستمرار الزمني للوقت الخاص بالراوي .

(ج) الامتداد الزمني للأحداث المروية .

(أ) تتميز حدود الزمن الحسابي بالنسبة لقراءة الرواية بمرونة أكثر مما تتميز به بالنسبة لمشاهدة الفيلم . فبينما يمكن قراءة الرواية في اى مكان في مدة تمتد من ساعتين الى خمسين ساعة . فالفيلم عامة يستغرق حوالى ساعة ونصف . وان كان « التعصب » يستغرق أكثر من ساعتين ، والنسخة الكاملة من « أطفال الجنة » تستغرق أكثر من ثلاث ساعات ، ويستغرق « ذهب مع الريح » و « الحرب والسلام » أكثر قليلا من أربع ساعات .

ولا بد ان نلاحظ ان الامتداد الزمني الواسع بالنسبة لقراءة الرواية ، يمنح القارىء قدرة أكبر على استيعابها ، لأنه يعيش معها مدة اطول . والى جانب ذلك فان قراءة الرواية تسمح بالتوقف والبداية من جديد أو الرجوع الى الخلف أو القفز الى الأمام ، وبذلك تسمح للقارىء بتحديد سرعته بنفسه لنفسه . ومن ثم تستطيع الرواية الاسهاب حيث يجب على الفيلم أن يراعى الاقتصاد .

(١) Novels into Film, p. 48.

وبينما تسمح الرواية للقــارىء بضبط معدل سرعته نجد الفيلم يرتبط بمعدل سرعة العرض المحددة التى لا يمكن للمشاهد التحكم فيها • والنتيجــة ، كما يمكن توقعها ، هى ما نشعر به من تفاوت بين الرواية والفيلم من ناحية حـرية الحركة • حيث تتمتع الرواية بقـدر أكبر من التلوين • أما الفيلم فتحكمه تقاليد دقيقة من هذه الناحية •

(ب) اذا أراد الروائى أن يرتب سلسلة من الأحداث على أساس اللحظة الحاضرة فانه يكتشف ما أن يبدأ بتسجيل أول حادثة حتى تكون اللحظة الحاضرة قد ولت الأدبار . فالحاضر ــ كما يقول العقاد ــ شىء تبحث عنه فلا تجده . لأنه ما من لحظة مهما تقصر الا وهى كافية ان تجعله فى حكم ما كان وليس هو حاضر الآن . وعلى حد قول الباحث « اتوجسبرسن » آن لنا ــ على الأصح ــ أن نحسب أن الزمن ينقسم الى جزءين : ماض ومستقبل ، وبينهما حد الانفصــال وقت حاضر كأنه النقطة الهندسية التى لا طول لها ولا عرض (١) •

واذا اكتشف الروائى أنه قد يستغرق عاما من الزمن ليسجل يوما روائيا ، كما فعل ستيرن ، فكيف يستطيع تجاوز هذا الفاصل الزمنى بين الفن والحياة ؟ وطالما ان اللحظة الحاضرة فى تجدد دائم ، كيف يمكن للنثر ، وهو عامل ثابت ، أن يأمل اللحـاق بها ؟ • ان الروائى ما أن يختار لموضــوعه سلسلة من الأحـداث لا تنتهى الا فى اللحظة الحاضرة حتى تدخل المستويات الثلاثة فى صراع مفتوح .

ويرتفع عن الفيلم جزء من هذا الصراع على الأقل ، بسبب عدم وجود أحــد هذه المســتويات الثلاثة • فطالما أن الكاميرا هى الراوى دائما ، فنحن لا نشـغل أنفسـنا بغير الاستمرار الزمنى للمشاهدة ، والمدة الزمنية للأحداث المروية . وحتى اذا ظهر راو فى الفيلم فانه لا يغير من الأمر شــيئا ذلك ان الكاميرا ستشمله كجزء من العـرض نفسـه .

(ج) وتستطيع الرواية تغطية امتداد زمنى من الأحداث لايستطيع الفيلم تغطيته بحكم حدود عرضه الزمنية • ويؤدى تحكم تقاليد العرض السينمائى الى التأثير على النتاج النهائى الكمية الأحداث المعروضة . ويؤكد ذلك ما حــدث بالنسبة للنسخة الصامتة لفيلم « أنا كارنينا » ثم النسخ الناطقة بعدها ، حيث أسقط فيها من الأصل الروائى قصــة

(١) اللغة الشاعرة ــ ص ٨١ •

ليفين وكيتى كليه . ويذكر فيليب دون كاتب السيناريو المتمرس ، ان الصبى فى فيلم « كم كان الوادى أخضر » لم يكبر أبدا ، ومعنى ذلك هو التخلى عن نصف الرواية ، وان فيلم الكونت دى مونت كريستو لا يحوى أكثر من ٥ ٪ من الأصل ، وان كلا من فيلمى « الرداء » و « المصرى » لم يستخدم أكثر من ثلثى اصله الروائى واذا كانت هذه الكمية المحذوفة تغير من الأصل ، فالاختلافات الكيفية — فى التحليل النهائى — هى التى تضر بالاعداد السينمائى للرواية أكثر مما تضره الاختلافات الكمية .

الزمن النفسى (والاختلاف فى معدل سرعته)

سنتكلم هنا عن الزمان النفسى بمعنيين على الأقل • الأول يعنى الاختلاف فى الاحساس بمعدل السرعة ، والثانى يعنى نوعا من التدفق بلا حدود يصعب قياسه •

ولايضاح المعنى الأول نشير الى اختلاف احساسنا بمقدار معين من الزمن المقاس بالساعة • اذ يبدو قصيرا اذا كان مزدحما بالنشاط ويبدو طويلا اذا كنا نشغله بعمل غير محبب الى نفوسنا . رغم ان الزمن الحسابى واحد فى الحالتين . وفى هذا النوع من الزمن النفسى ننظر الى كلمتى « طويل » و « قصير » من خلال مقاييس معيارية ، لا مقاييس موضوعية .

وفى هذه الحالة تظل اللغة مناسبة للقيام بعملها ، كما فى رواية توم جونس حيث نجد ان أحداث الأسابيع الخمسة التى تشغل ثلثى الرواية الأخيرين تبدو — بالنسبة للقارىء وتوم معا — اطول من أحداث العشرين سنة التى تشغل الثلث الأول منها فقط •

كما وجد مخرج الفيلم طريقه أيضا الى التعبير عن مثل هذه الحالة سواء بالتحكم فى سرعة الكاميرا أو بالتحكم فى أشرطة السيلولويد التى يجمعها معا وفقا للتسلسل الذى يختاره • والمثل على استخدام سرعة الكاميرا للتحكم فى الزمن تصوير نمو النبات الذى يتم على الشاشة فى لحظات بينما يستغرق فى الطبيعة أياما وربما أسابيع • ويمكن الحصول على تأثير عكس بتوسيع الزمن عن طريق التحكم أيضا فى سرعة التصوير حيث يتم تصوير الموضوع بسرعة أكبر فيبدو على الشاشة بسرعة اقل .

وبالتحكم فى أشرطة السيلولويد يستطيع الفيلم أن يعبر مثلا عن

حالة رجل يبحث يوميا عن عمل دون جدوى بلقطات لاقدام الرجل تسير على أسفلت الشــوارع تتداخل مع لقطات قريبة لرجال آخـرين يهزون رءوسهم بالنفي • وبتكرار هـذا التداخل أربع أو خمس مرات نستطيع أن نوحي في بضع ثوان بعملية تستغرق شهورا أو حتى سنوات . واذا كان هذا المثل يوضح دور المونتاج في ضغط الزمن فاننا نجـد في مشهد سلالم الاوديسا من فيلم « المدرعة بوتمكين » المثل على استخدام المونتاج للحصول على تأثير عكسي بتوسيع الزمن سواء بالنسبة للمشهد ككل الذى تكاد تمتد فيه السلالم بلا نهاية أو بالنسبة لبعض الأحـداث داخله مثل لحظة سقوط الأم على اثر اصابتها برصاصة خلف عربة طفلها . فالوقت الذى يستغرقه الجمهور المذعور في هبوط السلالم على الشاشـــة أو تســـتغرقه لحظة سقوط الأم يمتـد أكثر من الوقت الطبيعى له وذلك بفضل التحكم فى أطوال أشرطة الســـيلولويد مع وضعها بتسلسل معين .

والواقع ان المرونة المكانية التى يســمح بها المونتــاج هى التى تجعل الزمان اكثر مرونة • وبهذا يخلق المونتاج ما يطلق عليه بودفكين الزمان الفيلمى والمكان الفيلمى •

ومن العوامل الأخرى التى تســهم فى تحديد الزمن النفسى للسرد الفيلمى حجم الشاشة ، فالشاشة العريضة على نظـام السينما سكوب أو ٧٠ مم مثلا تحتاج لمدة أطول فى استيعابها عن الشاشة العادية نظام ٣٥ مم ومن ثم تبدو اللقطة أقصر مما تبدو عليه مثيلتها فى الطول والمحتـــوى وكل العوامل الأخرى عـدا حجم الشـــاشة الذى يكون من النوع العادى .

واللون : فاللقطة الملونة تبدو أقصر من مثيلتها الغير ملونة لأنهـا تستغرق وقتا أطول فى استيعابها •

أما عن محتوى الـكادر فكلما كانت اللقطة تحتـوى منظرا أكثر اتساعا أى منظرا عاما وكلما كانت زاوية التصوير غريبة والحركة شديدة ومعقدة كان هذا أدعى الى مزيد من الوقت لاستيعابها فتبدو أقصر .

كما أن للموسيقى والصـوت نفس التأثير فى أنهما يجعلان اللقطة تبدو أقصر مما لو كانت بدونهما .

والقاعدة السيكولوجية العامة التى يمكن اسـتخلاصها من ذلك — فى رأيى — انه كلما زادت كثافة اللقطة أو الفيلم من ناحية الصـورة

(بالاتساع والحجم واللون) ومن ناحية الصوت (بالموسيقى والحوار والمؤثرات) كانت تبدو أقصر زمنيا بغض النظر عن الطول الحقيقى لها. وذلك مع مراعاة امكانية المشاهد على الادراك فزيادة الكثافة المذكورة اكثر من اللازم بالنسبة للمشاهد تعنى تأثيرا عكسيا .

وهذه هى العوامل التى يجب على المخرج مراعاتها ومعه المونتير فى الحصول على الايقاع المطلوب للفيلم .

الزمن النفسى (والسيولة الزمنية)

ما أن ندخل نطاق الزمن فى سيولته حتى نجد اختلافا حادا بين النثر والسينما : حيث لم تعد اللغة مناسبة لهذا النوع من التجربة الزمنية . وذلك أن الماضى والحاضر ، فى حالة السيولة ، يفقدان هويتهما باعتبارهما وحدات منفصلة من الزمن . ويصبح الحاضر « موضع شك » لأنه يبدو عند النظرة الثانية كما لو كان ذائبا فى الماضى، وقد طمس الخط الفاصل بينهما .

فلو اننى تذكرت صورة ذهنية لنفسى داخل القطار فى طريقى الى الاسكندرية ، ثم استدعيت فى ذهنى صورة أخرى لنفسى وأنا أتناول غذائى ، فأنا أعرف ان الأولى صورة عن شىء فى الماضى والثانية صورة لشىء حاضر ، لأن صورتى فى القطار تتضمن المعرفة بأن الحدث كان فى العام الماضى . وفى نفس الوقت اعلم اننى أتناول غذائى الآن . وهنا يعمل ادراكى لوضعى الحالى على تحديد صورى الذهنية فيمنح الأولوية لركوب القطار والحضور للاكل .

ولكن دعنا نفترض اننى وجهت انتباهى لشىء موجود الآن ، وكان ايضا موجودا بالأمس فى نفس الوقت، وفى نفس المكان، بنفس الاضاءة، لو نظرت مثلا الى اللمبة فى حجرتى التى تنطبق عليها كل هذه المواصفات ثم اغلقت عينى ولاحظت الصورة الذهنية . كيف لى أن اعرف ما اذا كانت تلك الصورة تشير الى اللمبة التى كانت هناك أمس أو اللمبة الموجودة هنا الآن ؟ فى هذا المثال ، حيث ينصهر ماضى الشىء بحاضره ، اجد أن صورتى الحاضرة ، لصالح كل الأغراض العملية ، لا تعير التمييز بين الماضى والحاضر اهتماما . ولا تسمح لى بمعرفة وضعها الزمنى الصحيح .

وهذه الظاهرة الخاصة برفع التمييز بين الماضى والحاضر ، تمثل بدقة ، المشكلة التى تواجه الروائيين الذين يرغبون أن يعبروا عن

السيولة الزمنية باللغة .. فاذا واجه الروائى حضور الشعور من ناحية وارتفاع الانفصال بين الماضى والحاضر من ناحية أخرى ، كيف يمكنه التعبير عن هذه الظواهر باللغة التى تقوم على الأزمنة ؟

وقد أوضح الباحثون امثال ((وليم جيمس)) و ((فورد مادوكس)) و ((برجسون)) انه طالما كانت اللغة تتكون من وحدات محددة ومنفصلة عن بعضها لا يمكنها أن تمثل بكفاءة ما هو غير محدد ومتصل • اننا نملك الاشارة التى تعنى أن الشىء ((يصبح)) is becoming **وأخرى تعنى أن الشىء ((قد أصبح))**had become **ولكن اللغة لا تمدنا بالوسيلة التى تكشف عن الاتصال بينهما (١) •**

أما الصورة السينمائية فانها تكشف عن سمتين يسمحان للفيلم بمعالجة تقريبية ــ على الأقل ــ للتعبير عن السيولة الزمنية • وتتمثل اولاهما فى الألفة التى تتعلق بالصورة المتحركة للشىء بعد أول معرفتنا به فعندما أرى جلسومينا فى ((طريق)) فيللينى لأول مرة ، فانما أراها باعتبارها شخصية غريبة على مجرد فتاة ذات شكل جسدى معين ، ولكن بدون اسم أو تاريخ معروف ، وما أن أتحقق منها كشخصية لها علاقة خاصة بالشخصيات الأخرى حتى أصبح قادرا على أن أضمن ما أعرفه عن ماضيها داخل الشكل المألوف الذى يظهر أمامى الآن . ولست فى حاجة الى تجديد معرفتى الشخصية بها فى كل لحظة . وتصبح الألفة بذلك وسيلة للاشارة الى الماضى . وهذه الاشارة الخاصة بالماضى تمتزج بالكل الذى يمثله حاضر جلسومينا .

وتمثل حركة الفيلم المتصلة سمته الثانية التى تعينه على الاقتراب من التعبير عن سيولة الزمن • ان الفيلم يبدو لأول وهلة وكأنه يتعلق بأقسام منفصلة بقدر ما تتعلق الرواية بكلمات منفصلة . فبالنسبة للحدود الخارجية للفيلم نجد الكادر ، وداخل الكادر تظهر الخطوط العامة الواضحة للأشياء المعروضة ، وكل منهما قد تم تقطيعه كما لو كان بحد الموسى . غير أن تأثير جريان الكادرات يختلف تماما من البداية عن تأثير جريان الجمل ، حيث يمكننى ، على أى حال ، أن أميز فى الحالة الأخيرة الوحدات المنفصلة للفاعل والمفعول به والفعل ، وهى الوحدات التى أجمع بينها فى ذهنى لتكوين الصورة النهائية لها ولكننى على الشاشة أدرك ببساطة اللقطة بكل محتوياتها معا دفعة واحدة .

---

(١) Novels into Film, p. 55.

ورغم أن الصورة العقلية والصورة الفيلمية يلتقيان فى النهاية (فى ترجمة المدرك الحسى) الا أنهما يختلفان اختلافا نوعيا من ناحية الطريقة التى يتم بها استيعاب كل منهما . ومهما كان انقسام الأماكن المتحركة بين اللقطات ، فان الحركة نفسها تتدفق من لقطة الى اخرى فتخلق الترابط فيما بينها وتدعمه .

وفى اللحظة التى ننسى عندها حدود الكادر وحدود الموضوع المعروض ، ونتعلق بالحركة فقط . فى هذه اللحظة التى يشغل فيها انتباهنا الحركة وحدها ، وتبدو السمات المكانية كما لو كانت قد غمرها النسيان ، فاننا نصل الى أقصى ما يمكن أن يحققه الفيلم بخصوص سيولة الزمن . حيث تخرج الحدود من دائرة الادراك ، ولا يظهر اختفاء اللقطة السريع بفضل الديمومة الغامرة لحركتها ، ويبدو الماضى والحاضر ممتزجين . ونحقق أمامنا بذلك نوعا من القرين المكانى لسيولة الزمن .

ورغم أن الفيلم غير قادر على الاحتفاظ بالوهم لمدة طويلة ، وتؤكد سماته المكانية نفسها أولا ، ورغم أن جاذبيته للعين تفوق جاذبية الزمان للعقل ، الا أنه مازال أقرب الفنون غير اللفظية الى ترجمة سيولة الزمن. وبالجمع بين الألفة والتقدم الخطى للفيلم وما يسميه بانوفسكى « ديناميكية المكان (١) » يسمح لنا الفيلم بحدس الديمومة بأقصى ما يمكن لفن مكانى أن يفعل ذلك .

ان الفيلم اذن لا يستطيع أن يترجم سمات التفكير (الاستعارة ، الحلم ، الذاكرة) ولكنه يستطيع أن يجد معادلات مناسبة لنوع الزمن السيكولوجى الذى يتميز بالاختلاف فى معدل السرعة (الامتداد ، والانكماش ، الاسراع ، والابطاء) . كما حاول الفيلم أن يقترب من ترجمة ما يعنيه برجسون بسيولة الزمن ، لكنه يفشل كما فشلت الرواية تماما من قبله . ويرجع فشل الوسطين الى الاختلافات الجذرية بين الأشكال البنائية للفن من ناحية والشعور من ناحية أخرى .

وعلى أى حال ، فان تحليلنا يسمح بتمييز ــ صالح للاستعمال ــ بين الوسطين . فالرواية والفيلم ــ كلاهما ــ من الفنون الزمانية . ولكن بينما نجد أن الأساس التشكيلى للرواية هو الزمن ، نجد أن الأساس التشكيلى للفيلم هو المكان . وبينما يخف وزن المكان فى الرواية التى تشكل سردها من خلال قيم زمانية معقدة ، نجد أن الزمان فى الفيلم

---

(١) نفس المرجع السابق .

يخف وزنه ويعتمد الفيلم فى تشكيل سرده على ترتيب المكان وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان . والرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة الى أخرى فى الزمان . والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة الى اخرى فى المكان .

وعلى ذلك فان اكتشاف اسس تشكيل مميزة بين الوسطين لا يعنى ان ننسى أن الزمان والمكان لا يمكن فصلهما على الاطلاق فى الأغراض الفنية . ومن الواضح أنه من المستحيل الحصول على التأثيرات المكانية فى الفيلم بدون تصور الزمان ، تماما مثل المؤثرات الزمانية فى الرواية ، فهى مستحيلة بدون تصور للمكان . وكل ما نحاوله هو مجرد وضع نظام لعامل الأولوية والتأكيد بينهما .

● ثالثا : مشكلة الجمهور

لا يكفى تحديد مظاهر الخلاف بين الرواية والفيلم من ناحية الامكانيات التعبيرية لكل منهما وحدها • ذلك ان كل وسط منهما يفترض مقدما جمهورا معينا واذا كان تاريخ الجماليات يبرهن على شىء فانما يبرهن على استحالة وجود مجموعة معينة من الأساطير أو الرموز او التقاليد تستطيع أن ترضى كل الناس فى كل زمان ومكان • وتحدد مطالب هذا الجمهور المضمون الفنى وتشكله • فالأديب ــ فى رأى سارتر ــ وكذلك السينمائى ــ فى رأينا ــ لا يستطيع أن ينتج بدون جمهور وبدون أسطورة . ويعنى بدون جمهور معين شكلته الظروف التاريخية ، وبدون الأسطورة التى تعتمد الى حد كبير على مطالب هذا الجمهور . وعلى حد قول منديلو فان أكثر الكتاب استقلالا ــ وكذلك السينمائى فى رأينا ــ مشدود الى روح عصره بأطواق من حديد . **واذا تذكرنا ان الرواية التى تبيع بضعة آلاف تحقق أرباحا كافية بينما يجب أن يصل الفيلم الى ملايين، ادركنا على الفور مدى سطوة الجمهور على فن الفيلم عنها على فن** الرواية . وفى الفيلم ــ كما يؤكد بحث جارفى ــ نجد أكثر مما نجد فى غيره من الفنون أثر القوى الاجتماعية واضحا (١) .

---

(١) Towards a Sociology of the Cinema. Jarvie.

وبسبب سطوة الجمهور على فن الفيلم فان منتجى الأفلام التجارية الرخيصة يجدون ما يبررون به أعمالهم فى اختلاف طبيعة زبائن الفيلم. ويشيرون بذلك الى الاختلاف فى الذوق بين منطقة وأخرى، وبين المدينة والقرية، وبين الرجال والنساء وبين البالغين والأطفال وبين المتعلمين والأميين .. وتؤكد بعض الأبحاث الاجتماعية والنفسية أن نسبة كبيرة من المشاهدين تذهب الى السينما لتعيش فى حلم يهربون به من واقعهم المؤلم أو غير المرضى.

وقد أدت مطالب الجماهير سواء الحقيقية منها أو الوهمية، النابعة عن احتياجاتهم أو المفروضة عليهم .. أدت مع مرور السنين الى بناء سلسلة من التقاليد أضافت الى الشرائع المكتوبة شرائع أخرى غير رسمية، والاثنان معا، القوانين الرسمية المكتوبة والقوانين غير الرسمية غير المكتوبة، ترجع اليهما مسئولية خلق مجموعة من الأساطير نادرا ما توضع موضع السؤال حتى فى الانتاج المحترم من الأفلام.

ومن هذه الناحية يهاجم بن هيخت بقسوة صناعة السينما فى هوليود التى يطلق عليها صناعة « الكذب المنظم » فيقول: جيلان من الأمريكيين ظلت السينما توجه اليهما المعلومات فى كل ليلة بأن المرأة التى تخون زوجها (أو الرجل الذى يخون زوجته) لن تجد السعادة أبدا. والجنس لا متعة فيه بدون انجاب، والمرأة التى تستسلم للجنس بقصد المتعة فقط ينتهى مصيرها بأن تصبح مومس أو غسالة. وأن كل رجل كان له نشاط جنسى فى شبابه يفقد فيما بعد الفتاة الوحيدة التى أحبها بصدق. وان كل انسان يخرج على القوانين الموضوعة او القوانين الالهية لابد وأن يموت أو يذهب الى السجن أو يتحول الى ناسك، أو أن يعيد المال الذى سرقه قبل أن يهيم على وجهه فى الصحراء. وأن كل من لا يعتقد فى الله (ويجهر بذلك) يعود الى الحق اما بأن يرى ملاكا أو أن يشاهد شخصا يسبح فى الهواء. وأقوى الاشرار قدرة وذكاء يفقد قوته امام الأطفال الصغار أو رجال الدين أو امام فتاة عذراء. والى جانب ذلك لا توجد مشاكل تتعلق بالعمال أو السياسة أو الحياة المنزلية أو الشذوذ الجنسى .. الا ويمكن حلها بعبارة من عبارات المسيح البسيطة، أو شعار أمريكى رقيق (١).

ومن الواضح ان هذا « الكذب المنظم » كما يسميه بن هيخت هو نفسه — تقريبا — ما تقدمه السينما التجارية المصرية التى أخذت عن السينما الامريكية تقاليدها. وتلتمس نفس المبررات لأفلامها الهابطة.

---

(١) Novels into Film, p. 40.

ولكن حتى لا نظلم فن الفيلم يجب ان نذكر أن تقاليد مماثلة تنتشر فى معظم الفنون الجماهيرية. وعندما اكتشف ميرل كورتى مثلا ان الرواية الرخيصة فى القرن الـ ١٩ كانت دائما لا تجد علاج شرور المجتمع « بالهجوم الاجتماعى على المشكلة وانما تجده فيما يبذله أحد الأفراد من جهد» ، فقد أشار بذلك الى الاصول التى أخذ عنها الفيلم الامريكى الحلول الفردية لمشاكل الكون . وكل ماوجده كورتى من تقاليد راسخة فى الفيلم الهوليودى كان له نظيره فى الجنس الفنى السابق مثل : انتصار الفضيلة على الرذيلة ، النهاية السعيدة ، التأكيد على المغامرة ، التشويق ، الميلودراما ، الولاء لله والوطن ، الفردية ، الايمان بمعايير دينية معينة .

وكان على الروائيين الامريكيين الكبار من هيرمان ميلفيل الى وليام فوكنر أن يتحدوا هذه الأساطير الشعبية الشائعة فى رواياتهم . ولكن اذا كان من الممكن لهذا النوع الاخير من الروايات أن يجد مكانه الى جانب الروايات الرخيصة فان ارتفاع تكاليف الانتاج السينمائى لاتسمح بهذا القدر من التنوع الذى تسمح به الرواية ، واذا كان شابلن وجريفيث وكابراس قد ناهضوا تلك الرموز التقليدية المقدسة ، فانما فعلوا ذلك داخل اطار سيادة القوانين التقليدية ، والا ما كتب لهم البقاء .

الخلاصة :

ومجمل القول فاذا كان من الممكن للفيلم أن يستوعب الرواية من الناحية الشكلية للبناء المعمارى ، فان الخلافات الجوهرية فى الامكانيات التعبيرية بينهما ، التى تجعل كلا منهما فنا بذاته ، تحول بينه وبين مطابقة الرواية فى التعبير عن نفس الموضوع . يضاف الى ذلك اختلاف الجمهور كعامل اساسى فى تحديد المحتوى الاسطورى للموضوع ، وتحديد المستوى الفنى كذلك لكل منهما .

ومن هذا يتضح لنا مدى ضخامة المشكلة التى تواجه صانع الفيلم فى الواقع ، عندما يقدم على ترجمة عمل أدبى يحاول أن يكون امينا عليه حريصا على خلق الوجدان المشترك بين من يقرأه ومن لا يقرأه .

وفى الفصلين التاليين نحاول تقديم نماذج تطبيقية على مواجهة هذه المشكلة ــ وسنحاول فى هذه النماذج استيعاب أكبر قدر ممكن من القضايا والافكار التى يحتويها هذا الفصل . ولكن الدراسة التطبيقية ــ كما ينبغى لها أن تكون ــ تفرض أيضا منهج تناولها . وليس هناك «وصفة» محددة يمكن اتباعها بصفة دائمة . ولهذا فقد نتطرق الى توسيع بعض ما اجملنا قوله فى هذا الفصل ، كما قد نتجاوز بعض ماذكرناه أو نمر عليه سريعا . وليس من الغريب أن نلمس ــ فضلا عن ذلك ــ تفجيرا لبعض المشاكل الفنية الجديدة كمشكلة الحوار مثلا التى لم نتعرض لها هنا . وعلى كل حال فان أملى أن أكون قد استوعبت ــ فى النهاية ــ أهم جوانب المشكلة بما يعيننا على تقويم الفيلم المأخوذ عن رواية .

بداية ونهاية

بين الرواية والفيلم

بداية ونهاية
بين الرواية والفيلم

تتابع المشاهد :

١ ــ منظر عام لاحدى حوارى القاهرة البلدية ينزل عليه عنوان القاهرة ١٩٣٦ . ونرى حسنين (عمر الشريف) عائدا من المدرسة يقابله رجل عجوز من رجال الحارة ويعزيه فى موت أبيه . ولكن حسنين لايعيره مايجب من اهتمام . ويدخل بيته .

٢ ــ حسنين يصعد درجات السلم نحو شقتهم السابقة ــ بحكم العادة ــ ثم يتذكر فيعود وينزل متذمرا الى شقتهم فى البدروم التى انتقلوا اليها مؤخرا بعد موت أبيه .

٣ ــ حسنين داخل الشقة يعلم من أخته نفيسة (سناء جميل) أن الاكل عدس فيعلن تذمره ويطلب منها أن تشترى له طعاما آخر . ويتجه الى احدى الحجرات حيث يذاكر أخوه حسين (كمال حسين) . ويخبره بأنه أخفى عن زملائه فى المدرسة سبب تغيبه الحقيقى وهو عجزهم عن دفع رسوم الامتحان وادعى أنه تغيب لانشغاله بزيارة العزبة . ثم يطلب من أخيه استعارة قميصه الوحيد وحذاءه حتى يبدو أكثر اناقة أمام أصدقائه .

٤ ــ نفيسة عند البقال تطلب جبنة وحلاوة . سلمان ابن البقال (صلاح منصور) يرحب بها ويغازلها ويمنحها ماتطلبه بغير ثمن دون علم أبيه .

٥ ــ الام (أمينة رزق) تقف مع جارهم فريد افندى ــ فى دهليز البيت ــ تشتكى له مايتطلبه صرف المعاش من جهد ووقت عندما تاتى نفيسة من الخارج وترى الأم مابيدها من البقال فتأمرها باعادته ، وتتركها غاضبة .

٦ ــ الأم ــ داخل الشقة ــ تعترض على رفض حسنين للأكل الموجود فى البيت . ثم تدخل نفيسة تناوله أكله سرا الذى ينتحى به

جانبا فى المطبخ . وتخرج نفيسة لامها فى الصالة وتجلس خلف الماكينة ويدور بينهما حوار حول المعاش عندما تقبل صاحبة البيت وتقترح على نفيسة عمل الخياطة بأجر على أن تكون هى أول زبائنها وتناولها القماش والعربون وتخرج . وتقبض نفيسة على المبلغ وتبكى من التأثر . ويقبل حسنين وهو يمسح فمه بيده . يعترض على عمل أخته بالخياطة منعا للعار . ويخرج حسن (فريد شوقى) من حجرته — وهو أكبر اخوته — يعترض على الدوشة التى أيقظته . ويعارض رأى حسنين الذى يصر على رفض عمل أخته بالخياطة . وينتهى الموقف بالأم تصرخ فى وجهه ووجه حسن الذى يعيش عالة عليهم «لازم تفهموا اللى كان بيأكلنا مات وماسبش ولامليم» . ويقبل فريد افندى مع زوجته ويطلب من الأم أن يقوم حسين وحسنين بالتدريس لابنه سالم .

٧ — فى شقة فريد افندى ، حسنين يطل من النافذة ثم يجلس على أحد المقاعد يتحسس الأثاث ، وحسين مشغول بالدرس لسالم . حسنين يسترق النظر من خلال الباب الى بهية وعندما يأتى دوره للتدريس يطلب الشاى . يخرج حسين وتأتى بهية بالشاى فيمسك كفها وهو يتناول منها الصينية .

٨ — حسين وحسنين فى حجرتهما يذاكران على اللمبة الجاز . ويصرخ حسنين عن اعجابه ببهية ويؤنبه أخوه على تصرفه بينما نسمع ماكينة الخياطة .

٩ — فى الصالة ، نفيسه تدور الماكينة فى المقدمة والام تجلس فى الخلفية . وتأمر الأم نفيسة بالتوقف واطفاء لمبة الجاز للتوفير .

١٠ — نعود الى حسين وحسنين يذاكران . وتدخل الأم تأمر باطفاء لمبة الجاز على أن يعودا للمذاكرة فى الصباح . ويقرر حسين مواصلة المذاكرة على نور مصباح الشارع .

١١ — فى القهوة ، حسن يلعب الورق مع رفاقه وتبدو عليه الشراسة والبلطجة . يقبل الاستاذ صبرى المغنى ويعرض عليه العمل بالقهوة التى سيفتتحها والمتاجرة فى المخدرات . ويرحب حسن .



شكرى سرحان وصلاح منصور فى اللص والكلاب

١٢ ـ حسنين يذاكر تحت نور مصباح الشارع عندما يقبل حسن عائداً، يشجعه ويترك له كوفيــة لتحميه من البرد . ويؤذن الفجر فينسحب حسنين نحو باب البيت .

١٣ ـ فى الصباح تمر نفيسة بمحل الميكانيكى وهى فى طريقها الى دكان البقــال فيغازلها الميكانيكى . وتصــل نفيســة الى دكان البقال فيتخلص سلمان من الزبائن بسرعة وهو يكلمهم بعبارات تحمل معنى مزدوج يعنى به مغازلة نفيسة . ثم يدعو نفيسة الى داخل الدكان . وتدخــل بينما نســمع صــوت عبــد الوهاب يغنى « يا لوعتى .. » ويطلب سلمان من نفيسة مقابلته على انفراد يوم عطلته .

١٤ ـ فى شقة الأسرة ، الأم تبيع الأثاث . وتأتى نفيســة من الخــارج وتعترض على بيع الأثاث . ثم يأتى حسنين ويعترض أيضا والأم

ترد كل منهما ساخرة . وعنـدما يعلن حسنين عن ضيقه بذلك لاخيه حسين ينصحه الاخير بقبول الامر الواقع . ثم يذكـره بقدوم موعد الدرس لسالم .

١٥ ـ فى شقة فريد افندى ، حسنين وحده يناول بهية خطابا وهـو يتسلم منها صينية الشاى فتلقى بهية بالخطاب على الارض . يدرك حسنين عدم وجود والدى بهية ويلمح صعودها الى السطح فيشغل سالم بالكتابة ويسرع بالصعود خلفها .

١٦ ـ حسنين يطارد بهية فى السطح ولكنها تصده وتهرب منه . ويفاجأ حسنين بقـدوم حســين الذى يوبخـه على تصرفه ثم يتركان السطح .

١٧ ـ الأم خلف طشت الغسيل عندما يقبل حسين وحسنين فتندهش لعودتهما بسرعة . ويتجهان الى حجرة المذاكرة . يفتح حسنين النافذة . يطلب منه حسين اغلاقها منعا للبرد فيرفض حسنين. يقوم حسين بغلقها بقوة فيكسر الزجاج . يصفع حسين أخـاه حسنين لانه السبب . ويشتبكان معا . تقبل الأم غاضبة تصفع كلا منهما وتنسـحب بعد تأنيبهما . نفيسة التى أقبلت مع أمها تجمع الزجاج المكسر وتنصحهما بسد الفجوة بجرنال وتنسحب .

١٨ ـ داخل قهوة الاستاذ على صبرى وهو يغنى وسط التخت والى جانبه حسن .

يقبل محروس البلطجى للتحرش ويضـطر حسن للقيـام بوظيفته فيصطدم به ويضربه بالرأس فيقع محروس مغشـيا عليه فيهلل الحاضرون له ويطلقون عليه اسم حسن أبو الروس وتتقدم منه سناء تعالج جرحه وتدعوه الى بيتها . ويعود الاستاذ صبرى للغناء والزبائن الى أماكنهم .

١٩ ـ سلمان على انفراد بنفيسة فى أحد أركان الحارة عندما يمـر شخص وتظن نفيسة انه أخوها حسن فتخفى نفسها خلف سلمان وينتهز سلمان الفرصة ليدعوها الى بيته .

٢٠ ـ حسنين يطارد بهية فى الشقة يحاول أن يقبلها فترفض وتدعوه أن يطلب يدها من أبيها أن كان جادا .

٢١ ـ نفيسة تدخل مع سلمان شقته فنرى الكادرات مائلة والنـور مضطرب . ويتجه بها نحو السرير .

٢٢ ـ حسنين يطلب من فريد أفندى يد بهية ويرجوه أن يفاتح بنفسه الموضوع مع والدته .

٢٣ ـ سلمان يحث نفيسة على النهوض بسرعة والخروج قبل عودة أمه . ونرى الكادرات مائلة والنور مضطرب . وتخرج نفيسة من الشقة .

٢٤ ـ حسنين يهبط السلم عندما أقبلت نفيسة من الخارج فتفزعها المفاجأة برؤيته . هى متوترة لما حدث لها مع سلمان وهو سعيد بما حققه مع والد بهية . ويدخلان معا الى شقتهما .

٢٥ ـ نفيسة تناول امها ثمن الخياطة وتحتفظ لنفسها منه بمبلغ ضئيل ثم تدخل الى حجرتها وتنظر الى وجهها فى المرآة ثم تبكى .

٢٦ ـ مناظر بالحارة تعلن عن قدوم العيد مثل اعلان الجزارة ، وبائع البالونات ، ورقص أحد المهرجين يقلد شارلى شابلن ، مع صوت الزمامير ، وفرقعة بمب الاطفال .

٢٧ ـ الأم تطلب من نفيسة شراء لحمة عندما يقبل عليهما فريد افندى وزوجته يحملان الى الأسرة هدية العيد ومنها فخذ ضان . ويعرض فريد أفندى على الأم طلب حسنين يد ابنته ويحثها على الموافقة .

٢٨ ـ حسنين قلقا مع اخيه حسين فى حجرتهما . تقبل نفيسة من الخلفية تسخر من حسنين عندما تسمع من خارج الكادر حركة خروج أسرة فريد أفندى . ويتجه حسنين الى السرير ينكمش فى طرفه . وتدخل الأم تؤنب حسنين على تصرفه وتسخر منه وتخرج فتحاول نفيسة أن تطيب خاطره عندما تسمع من خارج الكادر قدوم حسن .

٢٩ ـ حسن مع أمه يعيد عليها ويقبل باقى الأسرة ويدور بينهم حوار حول الهدية .

٣٠ ـ من داخل دكان البقالة نرى جزءا من جسم سلمان يظهر فى طرف الكادر الأيسر يهتز ، بينما يلح صبى في طلبه لشراء سلعة ، فيتجه اليه سلمان ونكشف انه كان يقبل نفيسة التى تختفى داخل الدكان .

٣١ ـ حسنين يطارد بهية على السطح ويحاول تقبيلها بحجة أنه طلب يدها ولكنها ترفض .

٣٢ ـ نفيسة تكنس أرض الحجرة عندما تسمع صوت سلمان يغازل الفتيات . تطل عليه من الشباك المواجه للدكان . يلمحها سلمان فيوجه اليها غزله . حسن يقبل فجأة على سلمان يسأل عن أبيه فيرتعد سلمان وتفزع نفيسة . حيث يظنان أن قدومه يتصل بعلاقتهما . يتجه حسن الى والد سلمان داخل الدكان ويعرض نفسه عليه لاحياء زفاف سلمان المقبل الذى علم به . سلمان ينفجر بضحك هستيرى بعد أن زال خوفه . حسن يأخذالعربون ويصفع سلمان على قفاه مهنئا ويخرج .

٣٣ ـ نفيسة خلف النافذة تراقب حركة أخيها حسن عندما يخرج من الدكان . ويأتى حسن يخبرهم أنه سيحيى حفل زفاف سلمان على عروسه . وتصدم نفيسة بالخبر وتنسحب .يقتسم حسن مع أمه الجنيه الذى أخذه عربونا . نفيسة وحدها خلف باب حجرتها تصفع وجهها وتبكى عندما تدعوها الأم فتمسح عينيها وأنفها بكفيها وتخرج حيث جاءتها صاحبة البيت بثياب العروس . نفيسة تترك المكان منفعلة .

٣٤ ـ نفيسة تذهب الى سلمان فى الدكان تدعوه لمقابلتها بالخارج . وفى احد أركان الحارة وأمام اعلان مأذون على الحائط نرى نفيسة تؤنب سلمان على خطبته لغيرها وتطلب منه أن يفسخ الخطبة ويطلب يدها . سلمان يرفض وعندما تهينه نفيسة يحملها مسئولية تصرفها معه ويتركها ويجرى هاربا من أمامها وهى تحاول أن تمسك به .

٣٥ ـ نفيسة فى حجرتها تنظر الى وجهها فى المرآة وهى متأثرة ثم تخبط المرآة بزهرية تكسرها .

٣٦ ـ فرح سلمان ، وحسن يغنى وسط التخت . أحد المدعوين يعترض على صوته . ويكرر اعتراضه . حسن يضربه وتقوم معركة ويفسد الفرح . ويجرى حسن الى والد سلمان يطالبه ببقية الاجر ويأخذه .

٣٧ ـ نفيسة وهى تمر بالحارة يغازلها الميكانيكى ويطلب منها أن تدخل السيارة فتدخل ويأخذها الى منطقة هادئة وتدخل الجملة الموسيقية المميزة ويناولها الثمن نصف ريال الذى تفاجأ به نفيسة فيقع على الارض ويظن الميكانيكى أنها لا ترضى به فيتركها وتنحنى هى تلتقط النصف ريال وتطبق عليه بكفها .

٣٨ ـ نفيسة تهبط الى شقتهم فى البدروم ، وحسنين يهبط من أعلى. يلتقيان يسخر حسنين من عملها الذى لايعود عليه بشىء فتناوله نفيسة النصف ريال .

٣٩ ـ داخل الشقة يدور بين حسين وحسنين حديث حول الاحتلال والأمل فى التخلص منه عندما يهبط عليهم حسن يقفه بها لحم وسمن بلدى . ويفرح أخوته وينشغلون باعداد اكلة شهية بينما تنتحى الام بحسن جانبا تطمئن على حاله

٤٠ ـ بائع الجرائد فى الحارة يعلن عن ظهور نمر التلامذة الناجحين فى البكالوريا .

٤١ ـ الأم تبيع جزءا آخر من الأثاث عندما يأتى حسن يخبرها بنجاحه وتجلس الام منهكة من الفرحة على أحد الكراسى فيأتى مشترى الأثاث يطلب منها سحبه . يعرض حسين رغبته فى استكمال دراسته فيعترض حسنين بشدة ويرى أن يبحث أخوه عن وظيفة لمساعدتهم على العيش . وتترك الأم لحسين حرية الاختيار . فيطمئنها بانه سيبحث عن وظيفة وانما اراد فقط أن يكشف كلامه عن أنانية أخيه حسنين .

٤٢ ـ نجفة فخمة يتأملها حسنين . ونراه مع أخيه حسين ينتظران فى بهو فخم . حسنين يتحسس الاثاث ويتساءل لماذا لم يولدوا اغنياء ويأتى يسرى بك ويخبرهما بتعيين حسين فى مدرسة بطنطا . وعند خروجهما من باب القصر يلتقيان بابنة يسرى بك القادمة فيعلن حسنين اعجابه بها .

٤٣ ـ منظر عام جدا لحارة من أعلى . وشخص يدل حسين على بيت حسن .

٤٤ ـ يد تمسك بمبخرة تملأ الكادر وتتحرك الى الخلف فنرى صاحبة اليد سيدة بدينة تسير فى ممر طويل داخل بيت بينما يقبل حسين من الخلف هابطا السلم ويسأل السيدة فتشير الى أحد الأبواب .

٤٥ ـ يصل حسين الى أخيه حسن فى شقته ويطلب منه مايعينه على تكاليف السفر والمعيشة . يقوم حسن ونراه من خلال المرآة يأخذ من سناء الاسورة ويعود بها الى أخيه .

٤٦ ـ سكرتير مدرسة طنطا الأستاذ حسان يؤنب بعض التلاميذ، ويقبل

حسين فيظنه احدهم ، ولكنه عندما يعلم انــه الموظف الجديد يحتفى به ، ويعلم أنه غريب فيدعوه الى بيته .

٤٧ ــ الاستاذ حسان فى بيته يواصل نصائحه لحسين . ويطلب الطاولة فتاتى ابنته بها بعد أن تستعد لاستعراض نفسها أمام حسين .

٤٨ ــ حسنين يستلم الخطاب الذى أرسله حسين يأخذ منه ورقة نقدية لنفسه سرا ويسلم أمه اذن البريد ويقرأ لها الخطاب .

٤٩ ــ فوتومونتاج ينقلنا من حسنين وهو يقرأ الخطاب الى حسين يكتب خطابا آخر الى حسنين يقراه . ونعلم انه أرسل مبلغا اقل من السابق . ثم نعود الى حسين يكتب خطابا . ثم نرى نفيسه تقرأ الخطاب يعتذر فيه عن ارسال اى مبلغ لمرضه . ويأتى حسنين ويعلم بوصول خطاب أخيه فيعترض على أنهم فتحوه فى غيابه ثم يسأل اخته عن المبلغ الخاص به فى الخطاب فتخبره انه لم يرسل شيئا على الاطلاق ، فيطلب من أخته أن تدبر له مبلغا يمكنه من السهر مع أصحابه . وتعده نفيسة بتلبية طلبه .

٥٠ ــ حسين فى بيت الاستاذ حسان الذى يلاعبه الطاولة ويدعى أنه فسخ خطوبة ابنته من قريبها لأجل خاطره . ويعتذر حسين بأنه غير مستعد للزواج لكن الاستاذ حسان يهون عليه الامر .

٥١ ــ حسنين يعلن عن ضيقه لأنه لايملك عزومة أصدقائه كما يعزمونه نفيسة تمنحه ٢٠ قرشا . ويأتى شخص يخبره بنجاحه فيأخذ له من أخته نصف ريال . ويكشف حسنين عن حلمه بالالتحاق بمدرسة الحربية وتأتى الام من الخارج فتسعد بخبر نجاحه

٥٢ ــ حسنين يلجأ الى يسرى بك يرجوه أن يتوسط له فى الالتحاق بمدرسة الحربية . وفى طريق عودته يلتقى بابنة يسرى بك فيعترض طريقها ليخبرها بأنه سيكون ضابطا ولكنها لاتعيره التفاتا .

٥٣ ــ حسنين يلجأ الى حسن ليمده بمصاريف الكلية .

٥٤ ــ حسنين يقبل على الحارة بثياب الكلية العسكرية فى طريقه الى المنزل وخلفه يسير سلمان مبهورا .

٥٥ ــ الأم والأخت يستقبلان حسنين باعجاب وتقدير وتمده أختــه بمبلغ من المال لزوم النزهة مع بهية .

٥٦ ــ حسنين مع بهيَة فى السينما عندما يجلس خلفــه بعض زمــلائه يسخرون منه فينتقل الى مكان آخر . وعندما يلمح يسرى بك مع كريمته يقوم ليسلم عليه ثم يعود الى بهية . ويحــاول أن يتحسس جسدها ولكنها ترفض .

٥٧ ــ فى عنبر النوم بالكلية ، يسخر زملاء حسنين من بهية فيشتبك معهم .

٥٨ ــ الأم تمسح الارض والاخت تعمل على الماكينة عندما تقبل أسرة فريد افندى الذى يعلن قرار تخرج دفعة حسنين من المدرسة الحربية قبل موعدها . وتعم الفرحة وعندما يفكرون فى ثيــاب ومطالب الضابط الجديد تعد نفيسة بأن تبذل جهداً مضــاعفاً لتحقيق مطالبه .

٥٩ ــ نفيسة تنزل من أحد سيارات الاجرة وتأخذ أجرها من رجــل عجوز .

٦٠ ــ حسنين يقبل على الحارة بثياب الضابط لايرد على تحيةالمرحبين بــه .

٦١ ــ حسنين مع أسرته فى شقتهم يأمر نفيســـة بالتوقف عن العمل بالخياطة ويعلن تذمره بالاثاث والبيت وخجله من زيارة زملائه . وضيقه بوضع أخيه حسن فتدعوه الأم الى التريث . وتظهر صورة الأب فى الخلفية .

٦٢ ــ حسن يجلس مع مجموعة من الرجال يختبر عينة من صــفقة مخدرات عندما يدق حسنين الباب فيظنون كبسة ويغــيرون الجو بسرعة وتبدأ واحدة بالرقص . ويظهر حسنين فيطمئنهم حسن ويطالبهم بالانسحاب . حسنين يطالب حسن باتخــاذ عمل شريف فيوافقه حسن على ان يخلع هو الآخر بدلته ويبدآن معا من جديد .

٦٣ ــ أسرة حسنين على المائدة مع أسرة فريد أفندى ولايحضر حسنين العزومة المعدة له فيعتبر فريد افندى العزومة بمناسبة نقــل حسين الى القاهرة . وتبكى بهية لعدم حضور حسنين مع صوت

أغنية عبد الوهاب «ياقلبى ياما قسيت الويل . ياعينى دمعك بقى عادة» .

٦٤ ـ حسنين بين أفراد أسرته ثائرا على حسن وأوضاع الاسرة عندما تهبط كبسة من البوليس للبحث عن حسن . ومن نافذة البدروم يطل حسنين فيجد اهل الحارة وقد تجمعوا أمام البيت . ويقرر حسنين ترك الحى فورا الى شقة جديدة .

٦٥ ـ الشقة الجديدة وافراد الاسرة يشتركون فى ترتيب الأثاث صورة الأب قد علقت على الحائط . وتأتى بهية مع أمها . وتدخل أم بهية مع أم حسنين احدى الحجزات بينما تبقى بهية مع حسنين فى الصالة تعاتبه بهية على أهماله . وينتهى الحديث بينهما بفسخ الخطبة عندما يفتح باب الحجرة وتخرج أمها وهى تزغرد فتنهرها ابنتها وينسحبان . وتفاجأ أم حسنين بما حدث وكانت قد حددت موعد الزفاف مع أم بهية . فيصرخ حسنين بأن بهية لم تعد لائقة بمكانته .

٦٦ ـ حسنين يطلب من يسرى بك يد ابنته مما يفزع يسرى بك ويعتذر بعرض الامر عليها .

٦٧ ـ حسين يطلب من فريد افندى يد بهية .

٦٨ ـ مجموعة من زملاء حسنين يسخرون منه عندما يقبل عليهم فى شقة أحدهم . ويواصلون سخريتهم من افراد أسرته ومن جرأته على طلب ابنة يسرى بك فيشتبك معهم .

٦٩ ـ حسنين يقبل على أسرته ثائرا يريد تحطيم ماكينة الخياطة ويعلن تذمره بوضع أخيه البلطجى . ويقبل حسن جريحا هاربا من مطارديه وتسرع امه اليه يعاونها حسين . يدق شرطى الباب فيظن حسن أنه جاء بخصوص القبض عليه فيحاول الهروب بينما يتجه حسنين ليفتح الباب للشرطى الذى يطلب منه الحضور بالقسم .

٧٠ ـ داخل قسم الشرطة يطلب الضابط من حسنين أن يتمالك اعصابه وهو يخبره عن ضبط اخته فى بيت سرى . ويأخذه الى الحجز ليتعرف عليها . النسوة فى الحجز يغنين «ياحلوة يابلحة يامقمعة شرفت اخواتك الاربعة» عندما تخرج نفيسة خلف اخيها .

٧١ ـ حسنين يخرج من باب القسم وخلفه نفيسة . يصفعها بقوة . ثم يحاول أن يقتلها فتمنعه على أن تقوم هى بذلك اشفاقا عليه . ويأخذها بتاكسى الى كوبرى الزمالك حيث تلقى بنفسها فى النيل ويؤنبه ضميره لأول مرة الذى يواجهه بحقيقة نفسه مما يدفعه الى الانتحار خلفها .

بين بداية ونهاية والقاهرة ٣٠ :

رغم أن « بداية ونهـــاية » ١٩٦٠ كان أول الأفلام التى أعدت عن روايات نجيب محفوظ الا أنه كان أفضلها وأقربها الى روح النص .

ولا يرجع ذلك الى أن مخرجه صلاح أبو سيف أكثر المخرجين فهما لقصص نجيب محفوظ الاجتماعية على وجه الخصوص بحكم تكوينه الفنى والنفسى والاجتماعى الذى دعم الارتباط بينهما فى أعمال مشتركة منـذ بداية عمل صلاح أبو سيف فى الاخراج ، كما سبق لنا الاشارة اليه ، وان كان هذا العامل هو أهمها فى الوصول الى هذه النتيجة التى تعتبر نتيجة نموذجية على مستوى السينما المصرية فى اعداد الأفلام عن أعمـال أدبية ، وانما تضافرت الى جانبه عوامل أخرى ، بدليل أن صلاح أبو سيف نفسه لم يصل الى نفس المستوى من الدقة فى ترجمة أفكار نجيب محفوظ فى فيلم « القاهرة ٣٠ » الذى أعده فيما بعد عن روايته « القاهرة الجديدة » ، بغض النظر عن مستوى الفيلم نفسه فقد كان « القاهرة ٣٠ » من أفضل أفلام صلاح أبو سيف . وان كنت أضع قبله بداية ونهاية من هـــذه الناحية أيضا .

وتسوقنا المقارنة بين هـــذين الفيلمين ـ « بداية ونهـــاية » و « القاهرة ٣٠ » الى أحد العوامل الفنية الهامة التى تقرر عدم صلاحيـة ترجمة أى رواية الى عمل سينمائى على نفس المســـتوى من الدقة فى الترجمة .

ويرجع ذلك الى بعض الخلافات الجوهرية فى البناء لكل من الرواية والفيلم . فبينما تتابع رواية « القاهرة الجديدة » تطور ثلاث شخصيات من الشباب بعد تخرجهم من الجامعة وكل منهم له خط حيـــاته الخاص المنفصل عن الآخر مما يصعب على الفيلم احتوائهم معا فى وحدة درامية محكمة ـ طبقا للمواصفات التقليدية للفيلم ـ نجد « بداية ونهـــاية » تتمركز أحداثها حول قطب واحـد يجـذب نحوه كل الشخصـيات ، مما

يساعد على ترجمتها الدرامية أولا قبل الانتقال الى المستوى السينمائى • ويتمثل هذا القطب فى الأسرة التى مات عنها عائلها وكفاحها من أجل الحياة داخل اطار اجتماعى معين •

ويتكلم على الزرقانى عن الصعوبات التى واجهته فى كتابة سيناريو « القاهرة ٣٠ » — وكان أحد المشتركين فى كتابته مع وفية خيرى وصلاح أبو سيف فيقول « **اهم ما لاحظته من اشكالات فى القصة الأصلية أن شخصياتها لا تلتحم معا التحاما دراميا** •• والفيلم لا يمكن أن ينتقل من شخصية لأخرى يسجل لنا تطوراتها وكأنه عمل تسجيلى محض • ومن ثم كان لابد من تقابل الشخصيات وتبادل التأثير والتأثر بينها » (١) •

ويقول صلاح أبو سيف « **ان نجيب كتب هذه الرواية منذ أكثر من عشرين عاما ، والآن أصبحنا دولة اشتراكية** ، فكان لابد من دفع شخصية على طه الاشتراكى الى الأمام (٢) » فيشير بذلك الى عامل آخر من عوامل الصعوبة فى الاحتفاظ بالعمل الروائى كما هو عند تحويله الى فيلم وهو عامل التاريخ أو الفاصل الزمنى بين نشر الرواية وانتاج الفيلم •

ويرد على الزرقانى على رأى صلاح أبو سيف — أثناء مراجعتهما للسيناريو — بخصوص الاحتفاظ بشخصية مأمون باعتبارها احدى الشخصيات الأساسية الثلاث فى القصة الأصلية ، وكان على الزرقانى قد حذفها فيقول بأنها الى جانب ضرورة اعادة تنميتها ولحمها ببقية الأشخاص « •• ستمثل أشكالا ليس له حل باعتبارها شخصية دينية • فضلا عن أنها ستزيد الاحداث تعقيدا وتطويلا لا تحتمله المساحة الزمنية للفيلم (٣) » • وما يهمنا من هذا الرد أنه يشير الى عاملين جديدين من عوامل اشكالات ترجمة القصة الى الفيلم أولهما ويمكن أن نطلق عليه عامل اجتماعى أو سياسى • حيث كانت شخصية مأمون تمثل بوضوح فكر « الاخوان المسلمين » الذى أصبح مرفوضا ولم تعد الظروف السياسية تسمح باعادة عرضه فى الفيلم كما جاء بالرواية • والعامل الثانى هو عامل فنى خاص بالمساحة الزمنية للفيلم التى لا تسمح بتطويل الأحداث الا فى حدود معينة •

---

(١) ص ٢٤ يوميات فيلم — هاشم النحاس •
(٢) ص ١٦ المرجع نفسه •
(٣) ص ٢٥ يوميات فيلم •

ومن الصعوبات التى يذكرها صلاح أبو سيف أيضا فى اعداد قصة « القاهرة الجديدة » الى فيلم « القاهرة ٣٠ » **ان الصراع الايديولوجى فيهما غير ظاهر فى صورة** • فكان علينا منذ كتابة السيناريو أن نبرز هذا الصراع الذهنى فى حركة وأحداث ظاهرة يمكن تصويرها (١) » •

وعلى ذلك فاذا وضعنا فى اعتبارنا هذه الصعوبات المختلفة أمام ترجمة « القاهرة الجديدة » الى فيلم ، ونحن ننظر الى « بداية ونهاية » نجد أن الأخيرة تكاد تخلو منها تماما • ولا شك أن خلو القصة من هذه العقبات أتاح لصلاح فرصة نادرة لتحقيق أفضل ترجمة ممكنة للنص الأدبى لم تتحها له قصة « القاهرة الجديدة » • وبذلك جاء فيلم « بداية ونهاية » أقرب الى النص من « القاهرة ٣٠ » رغم أن صلاح أبو سيف أخرج القاهرة ٣٠ بعد « بداية ونهاية » بما لا يقل عن خمس سنوات •

ولكن قبل أن ندخل فى المقارنة التحليلية بين « بداية ونهاية » القصة والفيلم يجب أن نذكر :

١ ـ أن تخلص قصة « بداية ونهاية » من هذه الاشكالات لا يعنى وحده ضمان الترجمة الأمينة للقصة عند تحويلها الى فيلم بدليل أن هناك من قصص نجيب محفوظ ما يماثل قصة بداية ونهاية من هذه الناحية بل وما قد يفضلها من ناحية بعض الاعتبارات السينمائية ومع ذلك لم تصل الأفلام المعدة عنها الى نفس المستوى من الأمانة فى الترجمة •

٢ ـ ان معظم هذه الاشكالات فى الواقع كانت اشكالات خاصة برواية « القاهرة الجديدة » • وكل رواية لها اشكالاتها الخاصة المختلفة عن الرواية الأخرى ، الى جانب الاشكالات العامة وهى الاشكالات الجوهرية الناتجة عن الاختلاف النوعى بين فن الرواية والفيلم •

وعلى هذا تبقى رواية « بداية ونهاية » باعتبارها اشكالا يتحدى المخرج صلاح أبو سيف وكاتب السيناريو صلاح عز الدين فى محاولتهما ترجمتها الى فن آخر له سماته المختلفة التى تفرض بدورها عمليات فنية جوهرية لابد من استيفائها لضمان أمانة الترجمة مع الاحتفاظ بالمستوى الفنى اللائق للفيلم باعتباره فيلما •

فما هى هذه الاشكالات النوعية والخاصة فى ترجمة رواية « بداية

---

(١) ص ٢١ المرجع السابق •

ونهاية » الى فيلم ؟ وكيف أمكن لصلاح عز الدين وصلاح أبو سيف حلها بحيث استطاعا تحقيق هذا المستوى النموذجى ؟ ٠

ولكن أليس من الأجدر ــ منهجيا ــ قبل الاجابة على هذا السؤال ان نسبقه بمعرفة الأسباب التى دفعت أولا الى اختيار هذه الرواية بالذات من بين روايات نجيب محفوظ الأخرى ٠ خاصة وان فرصة الاختيار كانت متسعة حيث كانت ((بداية ونهاية)) أول محاولة ــ كما ذكرنا ــ فى تحويل أعمال نجيب محفوظ الى السينما ٠

المميزات السينمائية للرواية :

لابد وأن ننحى جانبا الأسباب النفسية التى دفعت صلاح أو غيره ممن اشتركوا معه فى اختيار هذه الرواية ، وكان لهذه الأسباب دورها ــ ولا شك ــ فى هذا الاختيار ، وخاصة بالنسبة لصلاح أبو سيف الذى نعرف عنه ميله الطبيعى الى هــذا اللون من الأحداث والشخصيات كما دلت عليه أفلامه الأخرى ٠ ولابد أن ننحى جانبا ــ كذلك ــ الأسباب المتعلقة بقيمة الرواية الاجتماعية أو الأدبية ٠ وكل منها له أهميته بالطبع فى الاختيار ولكن لا اظن انها تمثل عوامل حاسمة من هذه الناحية . ذلك ان كل روايات نجيب محفوظ تمثل القمم فى أدبنا العربى الروائى ولا يخفى أهميتها الاجتماعية والفكرية فى محيطنا الثقافى ٠ وان كانت « بداية ونهــاية » من أنضج رواياته عمــوما ، وأنضجهــا على الاطــلاق ــ فيما عدا الثــلاثية ــ حتى عام ١٩٦١ وهو العام الذى ظهر فيه الفيلم .

ان ما يهمنا ان نعرفه من أسباب الاختيار لتحويل رواية ((بداية ونهاية)) الى فيلم سينمائى ، هى الأسباب الفنية طالما ان بحثنا فى حدود البحث الجمالى للموضوع ٠ ما هى الامكانيات الفنية التى تتمتع بها هذه الرواية بالذات عن غيرها من وجهة النظر السينمائية ؟ أو بعبارة أخرى ما هى التسهيلات التى توفرها هذه الرواية للعمل السينمائى ؟ ٠ هذا هو ما نريد معرفته على وجه الخصوص .

ولا شك أن مثل هذه الامكانيات أو التسهيلات تمثل عوامل جذب لكل من يريد أن يعد فيلما عن رواية . وربما وضعها من اختار ((بداية ونهاية)) فى اعتباره أو لم يضعها . ولكنها على كل حال مثلها مثل العوامل الأخرى التى ربما قد وضعت أيضا فى الاعتبار ، أو لم توضع

كذلك ، تمثل فى النهاية الحدود التى يتحرك داخلها الفنان . وتفيدنا دراستها فى اكتساب النظرة السينمائية الصحيحة للرواية • كما أنها بالتالى تفيدنا فى تقويم جهد أصحاب العمل السينمائى •

والواقع ان اختيار « بداية ونهاية » كان اختيارا موفقا من بين أعمال نجيب محفوظ التى ظهرت قبل البدء فى العمل على تحويلها الى فيلم ولم يكن قد ظهر بعدها غير الثلاثية ، أما « **اللص والكلاب** » فقد نشرت فى نفس العام الذى عرض فيه الفيلم • وهى فى رأيى أغنى روايات نجيب محفوظ حتى الآن بما تحمله من امكانيات سينمائية هائلة . ولكن ظهورها سنة ١٩٦١ جاء ــ بالطبع ــ بعد بداية العمل فى فيلم « بداية ونهاية » ولهذا تبقى « بداية ونهاية » ــ حتى لحظة الاختيار ــ أوفر روايات نجيب محفوظ بالقيم السينمائية .

واول هذه الامكانيات ان الرواية تسير فى خط طولى على خلاف « زقاق المدق » مثلا حيث تسير فيها الأحداث مستعرضة فى أغلبها والعامل الأساسى فى الربط بين الشخصيات هو المكان أكثر من أى شىء آخر • أو القاهرة الجديدة التى تتوزع فيها الأحداث بين أشخاص ثلاثة ينفصل كل منها بحياته تماما أو يكاد عن الآخرين بعد نقطة البداية .

اما الأحداث هنا فتتوالد عن نفسها فى خط واحد لكل الشخصيات معا وفقا لتطور درامى واضح من نقطة البداية الى نقطة النهاية • والبداية هى موت الأب والنهاية هى انهيار الأسرة التى تضافر على انهيارها عوامل اجتماعية عامة وعوامل ذاتية خاصة حددت مسار كل شخصية من شخصياتها فى اختيار نوعية السقوط المحتوم . حسنين الأنانى ، ونفيسة العاهر ، وحسن البلطجى • والشخصيات تجمعها أسرة واحدة ترأسها الأم التى تحاول ــ دون جدوى ــ أن تتجاوز بأسرتها الظروف الطاحنة ونتابع تطور الأسرة وأفرادها فى علاقاتهم ببعض وعلاقاتهم بالخارج . وكلها تمثل مجموعة من العلاقات المتداخلة، والمتوازية مما يزيد من كثافة سمك الخط الطولى للأحداث دون أن يصيبه بالتفكك حيث تتداخل فيه الخطوط المختلفة للشخصيات فى نسق هارمونى .

واذا كانت كل من روايتى «**خان الخليلى**» و «**السراب**» تشترك معها فى نفس النوع من الحبكة • وهى الحبكة الدرامية ، فاننا نلمس بوضوح

تفوق بداية ونهاية عليهما من هذه الناحية حيث تمثل مستوى أرقى من النضج فى بناء حبكتها ·

ويفيد هذا التكوين البنائى للرواية فى خلق الوحدة الدرامية اللازمة لأحداث الفيلم وفقا لمقاييسه التقليدية المعهودة · حيث تتوالى الأحداث فى تسلسل يحكمه ــ على وجه العموم ــ قانون العلية · ويوفر هذا القانون قدرا كبيرا من سلاسة الانتقال من مشهد الى آخر · كما لا يخفى جاذبيه هذا النوع من البناء الروائى وسهولة استيعابه بالنسبة للجمهور عن أنواع البناء المستعرضة · حيث تكون عوامل الربط فيه بين الاحداث أكثر متانة · واذا نظرنا الى الافلام السينمائية عموما سواء العربية منها أو الاجنبية وجدنا ان هذا البناء هو السائد تماما اذا ما استثنينا الاتجاهات السينمائية الجديدة ·

ورغم كثرة التحليلات الاستبطانية فى « بداية ونهاية » الا أنها تمد من يعدها للسينما بكمية كبيرة من الأحداث والحركة الظاهرة التى يسهل نقلها عن الرواية الى الفيلم · وان كانت هذه السمة تمثل قيدا من ناحية أخرى حين يحاول السينمائى الارتباط الجامد بها فيختنق الفيلم داخل حدوده الزمنية المحدودة أو تزيد مدة عرضه أكثر من اللازم ·

وتمتاز أحداث الرواية أو الحكاية فيها بغض النظر عن حبكتها بمواقف شيقة لها جاذبيتها مثل محاولة حسن فرض نفسه بالقوة لاحياء فرح سلمان وهو لا يدرى بعلاقة سلمان بأخته وخيانته لها بهذا الزواج· ومحاولة الباشكاتب اصطياد حسنين ليزوجه ابنته · والتقابلات التى تخلقها الرواية عموما بين الشخصيات مثل المقابلة بين انحدار نفيسة نحو الدعارة وتصاعد حسنين فى تطلعاته الطبقية ·

والصراع الظاهر فى «بداية ونهاية» أوضح منه فى الروايات السابقة عليها ، وعلى الاخص اذا قارناه بالصراع فى **«السراب»** أو **«خان الخليلى»** الذى يدور أغلبه فى باطن أبطاله · وتتعدد مظاهر الصراع فى « بداية ونهاية » وتتنوع بتنوع الشخصيات ، فالام تصارع من أجل الحفاظ على كيان الاسرة · وحسن يصارع من أجل لقمة العيش · وحسنين يصارع من أجل تحقيق الكرامة كما يتصورها · وكان حسين أقل شخصيات الرواية صراعا بما غلب على تصرفاته من طابع العقلانية ·

ومن الواضح ان الشخصيات التى تقدمها الرواية شخصيات جديدة على الفيلم المصرى · وعلى الأخص شخصية حسنين البرجوازى الصغير

المتسلق الذى يحركه الطموح الطبقى ، وتحكم الانانية تصرفاته • وهى شخصية سبق لنجيب محفوظ ان عالج تنويعات منها فى رواياته السابقة مثل محجوب عبد الدايم وسالم الاخشيدى فى القاهرة الجديدة ، وحميده فى زقاق المدق • ولعل حسنين فى بداية ونهاية هو أنضج هذه التنويعات داخل هذا النموذج الذى يصل به الى أرفع مستوياته الادبية فى كل روايات نجيب محفوظ • وهو نفس النموذج الذى ظهر فيما بعد باسم يوسف عبد الحميد السويفى فى فيلم «الرجل الذى فقد ظله» المأخوذ عن رواية فتحى غانم التى تحمل نفس العنوان • كما قدمه يوسف شاهين فى فيلمه الاخير «الاختيار» ١٩٧٠ متمثلا فى شخصية سيد •

ومن مميزات الرواية انهـا تتضمن ما يعين على اختيار الديكور المناسب وملابس الشخصيات وشكل الشعر وتوجيه حركة الممثلين • كما تضمنت الاشارة الى نوع معين من المعالجة السينمائية فى المونتاج باستخدام التقابل بين تطور العلاقة بين سلمان ونفيسة من ناحية وحسنين وبهية من ناحية اخرى • حيث تستسلم نفيسة الى سلمان ويأخذها الى بيته • بينما ترفض بهية مغازلات حسنين ويضطر فى النهاية الى طلب يدها من والدها • وقد تم التقابل بين الزوجين بالانتقال بينهما مرحلة بعد أخرى • وهو ما يعرف فى السينما باسم المونتاج المتوازى •

كما أشارت الرواية الى ما نطلق عليه سينمائيا استخدام الصوت من خارج الكادر حينما أشارت الى الصوت المنبعث من راديو من الخارج يغنى «عادت ليالى الهنا» بينما كان حسنين يكتب خطابه الى بهية •

وفى الرواية لقطات تبدو سينمائية خالصة مثل اللقطة التالية التى تصف رجلين يحملان المرآة التى باعتها الام ضمن قطع الاثاث التى كانت تبيعها : « كان الرجل الذى يحمل مؤخرة المرآة قصيرا ، فحملت المرآة فى وضع مائل ، ورأت (نفيسة) سطحها ينعكس عليه ركن سقف الصالة متأرجحا بحركة الرجلين كأنما سرى بأوصال البيت زلزال » فهى لقطة ثرية بالقيم الصورية والايحائية وكان من الجدير بالفيلم أن يحتفظ بها • ولكنه لم يفعل •

هذا وقد تميزت الرواية بالثراء فى كمية الحوار • وهو أداة تعبير خارجية بالنسبة للشخصيات• **وبقدر حرص الفيلم على الاحتفاظ به يقربه** كثيرا من الامانة فى تحويل مضمون الرواية • وان دأب نجيب محفوظ على كتابة حواره بالعربية الفصحى الامر الذى لا يمكن الاحتفاظ به فى الفيلم غير أنه لم يكن من الصعب الاحتفاظ بمضمونه ومغزاه باجراء بعض

التعديلات الطفيفة التي تحوله الى اللهجة العامية الدارجة • ولا يخلو حوار نجيب محفوظ في أجزاء كثيرة منه من خفة الظل •

المشاكل الفنية :

أما عن المشــاكل المتعلقة باعداد رواية «**بداية ونهاية**» الى سيناريو سينمائي ، فهي جميعا ـ أو تكاد أن تكون ـ مشاكل نمطية • بمعنى انها ليست مشاكل خاصة بهذه الرواية وحدها ، بقدر ما هي عامة نجدها في كل رواية تقريبا • ومن هذه الناحية ربما سننظر اليها باعتبـارها ميزة في الرواية لمن يعدها حيث لا يضاعف من صعوبة الاعداد وجود مشاكل خاصة ، ليست على مثال سابق • وهي ميزة بالفعل ولكنها ليست ميزة مطلقة • ذلك ان هذه المشاكل تأخذ طابعا خاصا في كل رواية يختلف كثـيرا أو قليلا عن مثيله في رواية أخرى رغم الاتفــاق في النوع وهو ما تفرضه الأحداث ونوع الشخصيات وأسلوب المؤلف وبناء الرواية نفسه بوجه عام •

ونضرب على ذلك مثلا اتساع رقعة أحداث الرواية أكثر مما تحتمله الحدود الزمنية المعهودة لعرض الفيلم • ان مثل هذا الاشكال عام بالنسبة لكل رواية تتحول الى فيلم • ولكن على المعد أن يختار في كل رواية من الروايات أي الأحــداث التي يمكن الاستغناء عنهـا وكيف يستطيع ربط الاحداث الباقية ببعضها • وفي هذه الحالة تأخذ المشكلة طابعها الخاص والفريد تقريبا • وبالتالي فان كل مشكلة من هـذا النـوع تتطلب دائما حلولا مبتكرة وقدرات خاصة على الفهم والابداع فيمن يقدم على مثل هذا العمل

هذا ومما يجدر الاشارة اليه ان مجموع المشاكل الفنية التي تحويها «بداية ونهاية» من هذه الناحية يحوى كل ما يمكن من المشاكل المعروفة من هذا النوع تقريبا • وهي بذلك تقدم لنا نموذجا مثاليا للاحاطة بها ودراستها •

وأول هذه المشاكل وأكثرها وضوحا هو حجم الاحداث التي تحويها الرواية • وتعتبر «بداية ونهاية» أضخم روايات نجيب محفوظ حجما بعد الثلاثية ، حيث يصل عدد صفحاتها الى ٣٨٢ صفحة • وتستغرق الاحداث التي تحويها على شاشة العرض لو تم الاحتفاظ بها جميعا ، مالا يقل عن عشر ساعات . ومعنى ذلك انه كان على معدها أن يركز احداثها فيما لا يزيد ـ تقريبا ـ عن خمس حجمها في الاصل • والمسألة ليست مجرد

تلخيص للرواية يمكن أن يقوم به أى طالب ثانوى . وانما المهم هو أن يحتفظ للرواية بجوهرها رغم ضغط أحداثها . والاهم من ذلك أن ما يختاره منها يمكن تحقيقه بالصورة السينمائية . الى جانب الاحتفاظ بالتسلسل المنطقى للاحداث بحيث يصبح العمل فى النهاية كما نراه على الشاشة متكاملا فى حد ذاته .

والمشكلة التالية في الاهمية والوضوح ان ما يجرى داخل شخصيات «بداية ونهاية» لا يقل حجما عما يجرى منهـا ظاهرا للعيان فى أحداث مرئية . ولا يترك نجيب محفوظ فرصة للنفاذ الى ما يدور فى ذهن شخصياته الا ويستغلها الى أقصى حد بالوصف الموضوعى لها ، أو باستخدام التعبير الذاتى للشخصية بالمنولوج . ويتنوع هذا العالم الداخلى بين صراعات نفسية أو ذكريات للايام الماضية أو أحلام يقظة . وينتج هذا العالم الخفى بتنوعاته المختلفة عن التناقض بين الواقع النفسى والواقع المادى . ولما كان هذا التناقض أكثر حدة بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين حسنين (بسبب أنانيته وطموحه الطبقى) ونفيسة (بسبب سقوطها) ، فان العالم الباطن لكل منهما لا يقل أهمية أو حجما عن عالمهما الظاهر . وليس من سبيل للفيلم الى ابراز هذا العالم بقدر ماهو ميسر للرواية عن طريق اللغة المكتوبة التى تعبر مباشرة عن هذا العالم بألفاظها. أما الفيلم فلا يجد فيها ما يصوره .

ولنأخذ المثل التالى لوصف نجيب محفوظ لحالة نفيسة الداخلية عقب سماعها نبأ زواج سلمان من غيرها ، كنموذج لاظهار هذا النوع من الصعوبات .

« وعاودتها ذكرى مخاوف قديمة كانت تنتابها من حين لآخر فى ساعات انفرادها ، مخاوف غامضة أحيانا كقلق ينشب أظافره فى صدرها أو واضحة أحيانا أخرى تتبدى فى صورة بشعة يقشعر لها البدن ، وخالت فى ذهولها لحظة ان ما بها ليس الا حالة مرعبة من هذه الحالات ، ولكن لم تكن الا لحظة واحدة ثم عاودها هذا التصور الثقيل الرهيب بأنها تموت . لقد ذاقت قساوة الدنيا مع أسرتها جميعا ، ولكنها لم تصدق أنها قاسية الى هذا الحد ، وعضت على شفتيها وهى لا تدرى كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم ، السارين فى روحها وجسدها . ماهى بخيبة الحب هى خيبة الحياة كلها ، ولكن يجب أن تتمالك نفسها ، وعسى أن تدعوها الضيفة الى الحديث لأية مناسبة فلا يصح أن ترتعش نبرات صوتها ، أو تختنق من شدة التأثر(١) » .

---

(١) بداية ونهاية ص ١٢٥ .

هذا الاقتباس رغم طوله الواضح لا يحوى صورة واحدة يمكن أن تلتقطها الكاميرا غير حركة بسيطة قامت بها « وعضت على شفتيها » ولا توازى هذه الحركة اطلاقا ما يجتاح نفيسة من آلام نفسية مبرحة على النحو الوارد فى هذا النص ·

ولا يمكن اغفال الاهمية التعبيرية لمنطق تسلسل الاحداث كما يصفها الروائى · وعلى الاخص لكاتب مثل نجيب محفوظ حيث يلعب المعمار الفنى لرواياته دورا أساسيا فى التعبير عن أفكاره · ان كل حادثة فى الرواية مثلها مثل الخط فى اللوحة والميلودية أو اللحن فى المؤلفة الموسيقية · وكما أن قيمة الخط أو النقطة أو اللون فى اللوحة لا يحددها الخط وحده أو النقطة أو اللون فى حد ذاته ، وانما يشترك فى تحديدها كذلك الخطوط والنقط والالوان المصاحبة فى اللوحة وعلاقاتها المكانية ببعضها ، وكما ان قيمة اللحن فى المؤلفة الموسيقية لا يحددها مدى عذوبته الذاتية وحدها وانما يشارك فى تحديدها كذلك الالحان الفرعية المصاحبة وعلاقته بها على صفحة الزمن وعلاقته بما يسبقه وما يليه أيضا · كذلك لا تستمد الحادثة فى الرواية قيمتها من ذاتها فقط وانما يسهم فى تحديدها موقعها على خريطة الرواية بالنسبة لغيرها من أحداث سابقة وأخرى لاحقة والطريقة التى يتم بها الربط بينها وبين هذه الاحداث · **ومن هذه الناحية يمثل البناء المعمارى لرواية «بداية ونهاية» مشكلة أخرى بالنسبة لمن يعدها للسينما حيث يصبح من الصعب الاحتفاظ بنفس الابعاد التى يحددها البناء المعمارى لاحداث الرواية وقيمته التعبيرية ·**

وقد سبق أن ذكرنا عند الكلام عن مميزات الرواية من وجهة النظر السينمائية ، ان من هذه الصور البنائية للرواية ما يعد من السمات السينمائية أصلا ويمكن الاحتفاظ به · وضربنا على ذلك مثلا التقابل بين مشاهد حسنين وبهية من ناحية ونفيسة وسلمان من ناحية أخرى · ولكن هل ينسحب هذا الحكم على بقية العناصر التى تكون البناء المعمارى للرواية ؟ وحتى ان كان هذا ممكنا فكيف يمكن الاحتفاظ به فى الفيلم حيث تفرض حدود عرضه الزمنية ضرورة الحذف مما يعرض هذا البناء للانهيار ؟ ·

ومن المشاكل الاخرى الأقل أهمية عن المشاكل الكبيرة الثلاث السابقة فى محاولة ترجمة «بداية ونهاية» الى فيلم كثرة الازمنة الضعيفة التى لا تتحرك فيها الاحداث الى الامام أو ان ما تحرزه من تقدم لا يكاد

يذكر رغم أهميتها فى استكمال الصورة الدرامية لها · ونضرب مثلا عليها ما يذكره عن جهد حسين فى الحصـــول على الوظيفة · وتبين لحسين ان الوظيفة لم تكن منالا يسيرا ، فقد انصرمت ثلاثة أشـــهر وهو يتردد فى هم ويأس ما بين فيلا أحمد بك يسرى ووزارتى المعـارف والحربية(١) · ويحرص نجيب محفوظ على ذكر الايام أو الشهور التى مضت بين بعض الفصول وبعضها ويجمل ما تم خلالها على هذا النحو · ولا يمكن للفيلم ملاحقة الرواية فى الاحتفاظ بمثل هذه الازمنة الضعيفة بحـــكم حدود عرضه الزمنية من ناحية وبحكم البناء الدرامى الذى يتطلب الاحكام من ناحية أخرى ·

كما ان نمو الحدث فى الرواية يسير على مهل فى تثاقل تفرضه دقة نجيب محفوظ وحرصه على ذكر التفـــاصيل حتى ان ذهاب حسين الى شقيقه حسن للحصول على ما يكفيه من نقود للسفر والمعيشة الى أن يقبض ماهيته لا ينسى نجيب محفوظ أن يذكر انه خاطب أمه فيما تراءى له قبل الذهاب اليه فوافقت وأطلعته على عنـوان أخيه لأول مرة · وهـذا النمو البطىء للحدث ـ الذى يكون أكثر وضوحا فى الفيلم ـ رغم توافقه مع شخصية حسين ، لا يتفق وطبيعة الفيلم التى تقتضى السرعة فى حركة الاحداث ·

ومما يزيد من بطء نمـو الحـــدث فى الرواية التطرق الى أحداث فرعيـة واخبارية عن الأسرة تسـتغرق مثـلا حوالى صفحتين ونصف من الفصل ٣٦ قبل أن ننتقل الى الحدث الاساسى الذى جاء من أجله حسن الى أسرته وهو اعلان أحيائه لفرح سلمان ودعوة شقيقيه للعمل معه فى مقابل حضورهما مائدة العشاء · أو أن يدخل حسين مـع حسن فى حوار حول الاسرة ثم عن خبرة حسنين بالنساء ، وذلك قبل الانتقـــال الى الموضوع الاساسى الذى جاء من أجله حسين الى حسن وهو طلب مبلـغ من النقود ولوازم السفر · أو أن يقطع نجيب محفوظ سرد الحدث لحين أن ينتهى من جولة اعتراضية داخل النفوس ، ثم يعود بعدها الى استكماله · كما جرى مثلا عندما نجح حسين فى البكالوريا وألقى على أسرته هذا السؤال « ماذا لديكم عن الخطوة التالية ؟ » فينقلنا نجيب محفوظ الى ما يدور فى باطن الام قبل أن يسرد علينا ما يجرى من أحداث ظاهرة ردا على هذا السؤال· وتفيد هذه الاستطرادات بتعميق فهمنا للشخصيات من الداخل كما تعمل الاحداث الفرعية والاحاديث الجانبية على تكوين البطانة اللازمة لتـــدعيم

---

(١) بداية ونهاية ص ١٨٥ ·

الحدث الاساسي • واذا كانت الاحداث الاساسية بمثابة العظام من الجسم فالاحداث الفرعية والتحليلات النفســية هي التي تكسوها باللحم والدم وتمنحها الحرارة • غير ان الحرص على نقلها الى الفيلم كفيل بالقضاء عليه• وهكذا نجد ان ما يمثل ميزة في الرواية قــد يتــحول الى نقيصة قاتلة للفيلم •

ويلجأ نجيب محفوظ أحيانا الى ربط الخاص بالعام بطريقة مباشرة على لسان بعض شـخصياته ممن نلتمس فيهم النزعة التأملية والفكر • ونضرب لذلك مثلا ما يدور في ذهن حسين وهو في طريقه الى طنطا « ان مصر تأكل بنيها بلا رحمة • ومع هذا يقال عنا اننا شعب راض • هذا لعمرى منتهى البؤس • لولا الفقر لواصلت تعليمى •• الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية • لست حاقدا ولكنى حزين ، حزين على نفسى وعلى الملايين • لست فردا ولكنى أمة مظلومة(١) » •

ومثل هذا التحليل الاجتماعي المباشر مما لا يتقبله الفيلم بسهولة•

الاعداد السينمائى

واذا كانت هذه هي حدود «بداية ونهاية» سلبا وايجابا من الناحية السينمائية • فكيف استطاع صانع الفيــلم (كاتب السيناريو ثم مخرج الفيلم من بعده) التحرك داخل هذه الحدود ؟ كيف استطاع الافادة من مميزاتها ومعالجة مشاكلها ــ والاهم من ذلك ــ مـع الاحتفــاظ بجوهر الرواية ؟ •

وما نقرره ــ ابتداء ــ ان الفيلم قد استطاع أن يصــل الى مستوى من النضـــج والامانة في ترجمة الرواية بحيث يعتبر فريدا من نوعه أو يكاد في السينما العربية • ولا ينافسه في ذلك سوى عدد قليل جدا من الافلام لا يزيد بأى حال عن عدد أصـــابع اليد الواحدة • ويمكن اعتبار التحليل التالى كله تقريبا بمثـــابة البرهان على هذه الحقيقة الى جانب ما يحاوله أصلا من الكشف عن الطريقة التى تم بها تحقيق ذلك المستوى•

وحتى يحقق التحليل الغاية منه ارى ان يتضمن الجوانب التالية :

(أ) البنــاء المعــمارى للاحداث بين الفيلم والرواية • ويتضمن دراسة

(١) بداية ونهاية ص ١٩٩ •

مقارنة لتسلسل الاحداث بين الفيلم والرواية • والكشف عن مميزات البناء الجديد الذى أخذته الاحداث فى الفيلم •

(ب) دراسة مقارنة للشخصيات بين الفيلم والرواية •

(ج) المميزات الفنية للفيلم فى صورته النهائية على الشاشة • والى أى حد ساهمت العوامل السينمائية المختلفة للفيلم على ابراز مضمون الرواية والحفاظ على مغزاها •

(أ) البناء المعمارى للأحداث بين الفيلم والرواية

نقطة البداية

يبدأ الفيلم من نقطة تالية من الاحداث على النقطة التى تبدأ بها الرواية • وهذه هى احدى القواعد العامة التى يجب مراعاتها فى كل فيلم تقريبا يؤخذ عن رواية • ذلك ان البناء الدرامى للفيلم لا يسمح بما تسمح به الرواية من تمهيد ويقتضى الدخول في الاحداث الاساسية مباشرة • والاحداث الاساسية لرواية «بداية ونهاية» تدور حول أزمة الاسرة بعد موت عائلها • ولذلك يرفع الفيلم الفصول الخمسة الاولى تماما ، وهى الفصول الخاصة بموت الاب وجنازته •

واذا كان الفصل السادس يكشف عن حزم الام فى مواجهة المشكلة من خلال مكاشفة أبنائها بالموقف وصرامتها فى توجيه كل منهم لما يجب أن يفعله حتى يستطيعون العيش ، فان كل المشاهد الخاصة بالام تقريبا تؤكد هذا المعنى ، ولهذا فقد رفع الفيلم هذا الفصل أيضا وان حافظ على معناه فى سياقه العام •

أما الفصل السابع الذى يصف جهود الام فى الحصول على المعاش فقد لخصه الفيلم فى جملة على لسان الام وهى تشكي حالها لجارهم فريد أفندى الذى تلتقى به فى بير السلم عند عودتها من الخارج •

كما ان المضمون العام لما يحويه الفصلين الثامن عن تذمر حسنين بالوضع والتاسع عن مزاعم حسنين بين زملائه فى المدرسة عن ميراث والده يصل الينا ضمن ما يجرى بين حسنين وحسين من حوار فى المشهد الثالث مباشرة بعد عودة حسنين من المدرسة •

وكان صعود حسين ـ فى المشهد الثانى مباشرة من الفيلم الى أعلى بدون وعى نحو شقتهم السابقة ثم ينتبه فيعود هابطا الى البدروم معلنا عن تذمره بهذا الانتقال لاخته بعد ذلك ، بديلا كافيا عن الفصل العاشر فى الرواية بأكمله الذى يصف لنا انتقال الاسرة من الشـــقة العليا الى أخرى أرخص بالبدروم فى نفس البيت •

وهكذا نرى ان الفيلم يبدأ بالفعل بعد انتقـال الاسرة الى البدروم أى بعد الفصل العاشر من الرواية • وان استوعب أهم ماتضمنته الفصول الخمسة الاخيرة منها (من ٦ : ١٠) خلال مشاهده الاولى • كما يبدأ الفيلم وحسين فى السنة النهائية للشهادة الثانوية بينما تبدأ الرواية وهو فى السنة السابقة عليها •

تكثيف الاحداث (بالحذف)

لعل مشكلة حجم الرواية الطويلة والتفكير فى الطريقة التى يتم بها استيعاب أحداثها فى الحدود الزمنية المطلوبة للفيـلم هى أول ما يشغل بال كاتب السيناريو • وأول ما يخطر على ذهنه حـــلا لهذا الاشكال هو البحث عن الفصول والاحداث التى يمكن التخلى عنها من الرواية • وقد أمكن لكاتب سيناريو بداية ونهاية ان يتخلص بجرأة من عدد لا بأس به من فصول كاملة من الرواية • ولكن من المهم أن تتم هذه العملية دون أن تترك الفصول المحذوفة فجوات بين الاحداث يشعر بها المشاهد • والاهم من ذلك هو الحفاظ على مضمون الرواية وعدم تشويهه •

ومن الفصول التى تم حذفهـا من «بداية ونهاية» فيما عدا ما سبق ذكره الفصل (١٩) الذى يصف لنا ذهاب نفيسة الى بيت عروس لخياطة ثيابها وكانت المرة الاولى التى تدخل فيها نفيسة بيتا غريبا • ولم تترك الرواية هذه الفرصة لتحليل مشاعرها الاليمة بهـذه التجربة أما الفيلم فقد اكتفى بابراز صدمتها الاليمة عند أول احترافها للخياطة •

وقد جاءت فكرة احترافها الخياطة فى الفيلم على لسان صاحبة البيت التى كانت نفيسة تقوم لها بهذه الخدمة مجانا من باب الهــواية فاقترحت عليها أن تأخذ أجرا فى مقابلها • ووافقت الام • وأبدت السيدة اقتراحها بمناولة نفيسة عربون أول عملية مما أثار مشاعرها بالالم • تلك المشاعر التى تصفها لنا الرواية فى الفصل ١٣ • وان جاءت فكرة احتراف نفيسة للخياطة فى الرواية قبل ذلك ، على لسان الام بصيغة الامر عندما جمعت أبناءها لمواجهة الموقف عقب موت الأب . وهكذا نجد ان الفكرة التى تأتى

على لســـان الام فى فصل (٦) ثم نرى بعض آثارها فى فصل (١٣) ثم تنميها الرواية فى الفصل (١٩) بتوسيع نطاق عمل نفيسة خارج البيت، تتركز فى مشهد واحد من الفيلم وكان فيه الكفاية بما يملكه من امكانيات التعبير السينمائية التى لا تملكها الرواية لتكثيف التجربة وابراز مشاعر نفيسة بالالم بسبب اضطرارها الى قبول احتراف الخياطة .

وحذف الفيلم الفصل ٣٢ الخاص بقدوم صاحبة البيت بثياب عروس سلمان الى نفيسة وعن طريق هذه الحادثة تعلم نفيسة بخيانة سلمان لها. كما حذف الفصل ٣٥ الذى يتعلق بهذا الفصل وفيه تذهب نفيسة الى العروس وتسخر من عريسها سلمان مما يؤدى الى الاشتباك بينهما . أما عن خبر خيانة سلمان لها بزواجه من غيرها ، وهو مالا يمكن للفيلم التخلى عنه فقد جاء على لسان حسن عفوا عنــدما زار الأسرة ليعلن لهم عن قيامه باحياء حفل زواج سلمان ويقتسم مع أمه الجنيه الذى قبضه عربونا ، كما يدعو شقيقيه للعمل معه فى التخت حتى تتاح لهما حضور وليمة العشاء . وهى المعلومات التى تضمنها الفصل ٣٦ من الرواية وتكشف عن عواطف حسن الاسرية ولكن الفيلم أفاد منها فوق ذلك بحذف فصلين من الرواية. وهكذا يحقق الفيلم بمشــهد واحد أكثر من هـــدف يتوزع تحقيقها فى الرواية على أكثر من فصل .

وينقلنا الفيلم مباشرة بعد حصول حسين على مصاريف السفر من أخيه حسن الى مكتب سكرتير المدرسة التى التحق حسين للعمل بها فى طنطا وأسقط بذلك الفصول الثلاثة الموجودة فى الرواية بين الحادثتين . وهى : الفصل ٤٧ عن توديع الاسرة لحسين قبل ســفره ومشاركة أسرة فريد أفندى لهم فى هذا التوديع . والفصــل ٤٨ عن حسين فى القطار وما يدور فى ذهنه عن مأساته ومأساة أسرته . والفصل ٤٩ عن وصول حسين الى أحد فنادق طنــطا وما يدور فى ذهنه عن أفراد الاسرة واحدا بعد آخر والتفكير فى مستقبله . ويحقق الفيلم باســقاطه لهذه الفصول الثلاثة مزيدا من الحيــوية فى حركة الاحداث فضــــلا عن اختصار زمن الاحداث بما يتفق وزمن العرض .

كما حذفت الفصول الثلاثة المتوالية ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ وهى الخاصه بذهاب الأم الى حسين فى طنطا على أثر خطابه الاخير الذى يعتذر فيه عن ارسال المبلغ لاصابته بمرض . وقد حدست الام بأن فى الامر شىء وهو ما تأكدت منه بزيارتها لاسرة الباشكاتب حســان ، وعادت الام الى ابنها تأمره بترك شقته فورا الى أحد الفنادق . وفى المساء بعد أن يودع حسين

أمه على المحطة يؤنبه حسان على عدم مفاتحتها فى أمر زواجه ، وكان حسان يريد أن يزوجه بابنته كما نعلم • وقد اكتفى الفيلم بالكشف عن محاولات حسان بالضغط على حسين واغرائه بالزواج منها وتهرب حسين من هذا الارتباط بلباقة • وان كلفته كثيرا من الاحراج • ورغم ان خطاب حسين الذى يحمل اعتذاره قد وصل الى الاسرة فى الفيلم وقد كشف لنا الفيلم عن أثره السىء عليهم ، الا ان المشاهد لم يشعر بضرورة ذهاب الام الى حسين بسبب هذا الاعتذار •

وكما سبق أن نقلنا الفيلم بعد حصول حسين على النقود اللازمة لسفره الى مشهد استلامه العمل مباشرة كذلك ينقلنا الى مشهد قدوم حسنين بملابس الكلية الحربية مباشرة عقب حصوله من أخيه على المصاريف المطلوبة للالتحاق بالكلية • وأسقط بذلك الاحداث الفاصلة بينهما للفصل ٦١ عن قبول حسنين بالكلية بعد مشقة وتوديع الاهل وأسرة فريد أفندى كذلك والفصل ٦٢ عن حياة حسنين فى الايام الاولى بالكلية . وحقق بهذا الحذف نفس الأغراض السابقة اختصارا للوقت وسرعة حركة الاحداث •

واذا كان حسين يطلب يد بهية فى الفصل (٨٠) بعد أن فسخ أخوه حسنين خطوبته بها ، وفى الفصل (٨١) يخبر أسرته بما فعل ، وفى الفصل (٨٣) يعود الى أسرة فريد أفندى ليعلم قرارهم فى طلبه قبل عودته الى طنطا ، فقد اكتفى الفيلم بالفصل الاول منها وأسقط أحداث الفصلين الآخرين • تاركا للمشاهد استنتاج ما سيتم بعد ذلك بخصوص طلب حسين ليد بهية • كما كان هناك من الاحداث فى نهاية الفيلم ماهو أكثر أهمية من التوقف عند هذا الحدث ومتابعة تطوراته ومن ثم كان لا بد من اغفال الفصلين المذكورين •

ومن الفصول المتفرقة التى تم حذفها أيضا برمتها الفصل (٧٠) الذى يذهب فيه حسنين الى أحمد بك يسرى ليتوسط فى نقل أخيه الى القاهرة لكنه يفاجأ به مع أسرته فيخجل من فتح هذا الموضوع ويدعى انها مجرد زيارة لتقديم الشكر على افضال أحمد بك السابقة وينتهز الفرصة ليزعم بأن أمه كسبت قضية حصلت بها على ميراثها الضائع • وأهمية هذا الفصل انه يؤكد لنا تطلع حسنين لركوب طبقة أعلى بركوب ابنة يسرى بك ، وميله الى ادعاء ثراء أسرته وقدرته على خلق الاكاذيب الخاصة بذلك • ولم يغفل الفيلم ابراز هذه الجوانب من شخصية حسنين فى مشاهد أخرى •

ومن الفصول المحذوفة الفصل (٧٣) الذى يذهب فيه حسنين الى أخيه حسين فى طنطا يشكو له وضع شقيقهما حسن المشين لأسرتهم وبحثه على أن يعاونه فى الضغط على حسن لتغيير مجرى حياته بعد أن فشل هو وحده فى اقناع حسن بذلك • لكن حسين لا يوافقه فى الرأى • والفصل (٨٥) الذى يذهب فيه حسنين الى بيت أحمد بك يسرى ليؤنبه على التعريض به وبأسرته بسبب طلبه ليد كريمته ولكنه يفاجأ بوجود كريمة أحمد بك يسرى التى تخبره أن والدها مريض • ويهم حسنين بتفريغ ثورته عليها لكنها لا تتيح له فرصة وتتركه فيعود خائبا • والفصل (٨٧) الذى يستدعى فيه حسنين أحد أصدقائه من الأطباء لمعالجة جرح أخيه حسن الذى لجأ اليهم هاربا من أعدائه ومن الشرطة وكان الطبيب يلح على تبليغ الشرطة بالحادث لخطورة الجرح لكن حسنين يقنعه بعدم التبليغ مدعيا ان الاصابة بسبب خلاف عائلى ولا داعى للتبليغ تجنبا للفضائح .

ومن الواضح ان هذه الأحداث الخاصة بالفصول الثلاثة المذكورة أخيرا ضعيفة الصلة نسبيا بما يسبقها من أحداث فهى لا تأتى بالضرورة عنها بحيث لا يمكن اغفالها • كما لا يترتب على حدوثها نتائج تالية لها أهميتها • وهى وان كانت تبدأ بفكرة فعل ، تنتهى بالسلب لهذه الفكرة • فحسين لا يذهب مع أخيه لرد حسن عن حياته التى اختارها لنفسه • وحسنين لا يلتقى بأحمد بك يسرى كما كان يريد ، والدكتور لا يبلغ الشرطة • وبالتالى كان من السهل على الفيلم اسقاطها •

ومن الملاحظ من هذا الاستعراض السابق للفصول المحذوفة ان منها ما يقتضى الحذف البسيط الذى يتم فيه اسقاط الفصل • مثل هذه الفصول الثلاثة المذكورة توا ، ومثل الفصول الخمسة الأولى من الرواية • وفى هذه الحالة لا يخلف الحذف وراءه أثرا يفرض معالجته • ومن الفصول المحذوفة ما يقتضى الاحتفاظ ببعض ما جاء فيها من معلومات ويتم استيعابها فى مشاهد أخرى كما تم بالنسبة للفصول الخمسة الأولى من (٦/١٠) التى استوعبها الفيلم ضمن أحداث مشاهده الأولى دون حاجة الى ان يخصها بمشاهد مستقلة •

تكثيف الأحداث (عمليات أخرى) :

ان عملية الحذف هى أظهر العمليات التى يجريها الكاتب للسيناريو المأخوذ عن رواية • ولعل ما تقتضيه هذه العملية من اجراءات فنية هى أبسط العمليات الابداعية • وان كان هذا ليس بصفة دائمة •

والحذف وحده لا يكفى لحل أشكال حجم الرواية الذى لا يتفق والمساحة الزمنية المحدودة لعرض الفيلم – كما لا يتفق والشروط الفنية للفيلم من الناحية الدرامية التى تقتضى المزيد من الأحكام لحبكة الأحداث • ولهذا نجد الى جانب الحذف المباشر الواضح عمليات أخرى أكثر تعقيدا وان كانت وثيقة الصلة به ، ومنها : ضغط أحداث الفصل الواحد والدمج بين أحداث فصلين أو أكثر ، والتقديم والتاخير بين الأحداث وبعضها وابدال الحدث بحدث آخر مختلف يحل محله ويخدم أغراضا أخرى •• ولا يخفى على القارىء ما بين هذه العمليات من تداخل وان فرضت علينا طبيعة الرواية التحليلية الفصل بينها للكشف عن مختلف العمليات الابداعية الدقيقة التى يتطلبها اعداد الفيلم عن رواية •

وأكثر هذه العمليات وضوحا فى سيناريو « بداية ونهاية » بعد الحذف ، هى عملية دمج احداث فصلين أو أكثر معا فى مشهد واحد • ونضرب مثلا عليها : دمج فصلى (١٥) و (١٧) • فاذا كان حسنين وحسين يصعدان الى شقة فريد أفندى للتدريس لابنه فى أولهما ويلمح حسنين بهية • وفى الفصل الآخر يتجرأ على الضغط على يد بهية وهو يتناول منها صينية الشاى • فقد تم لحسنين ما أراد من أول مشهد لهما بشقة فريد أفندى لبداية عملهما بالتدريس لابنه •

وفى الرواية يتم عمل حسن مع على صبرى بعد ثلاث لقاءات بينهما تتوزع على ثلاثة فصول يتم فى أولها (١١) تعريفنا بعلى صبرى وعلاقة حسن به ، وفي الثانى(٣١) يدعوه على صبرى للعمل معه فى الأفراح ويلمح له بالتجارة فى المخدرات على أن يستكمل الحديث معه فى بيته ، وفى الثالث (٣٧) يكشف له على صبرى عن مشروعه الجديد لادارة قهوة فى النهار وبار بالليل وبيع المخدرات . أما فى الفيلم فيتم تعريفنا بعلى صبرى ومشروعه دفعة واحدة فى مشهد واحد يضم كل المعلومات الضرورية التى تضمنتها هذه الفصول الثلاثة المذكورة معا .

كما تم ادماج الفصلين (٤٢) الخاص بزيارة حسن لأسرته يحمل لهم هدية من اللحم والسمن ، و (٤٣) عن علاقة الاسرة بالوضع السياسى وما يدور بينهم من حوار عنه • وان تم ضغط محتوى الفصل الثانى منهما

واســــتبدال وضعه مع الأول فاصبح سابقا عليه حيث يبدأ المشـــهد (٣٩) داخل الشقة بالحديث بين حسنين وحسين حول الوضع السياسى وتتدخل الأم ثم يقبل حسن عليهم بالهدية ٠

وفى الرواية يذهب حسنين الى السينما مرتين فى المرة الأولى الفصل (٦٤) يذهب مع بهية ويراه بعض زملائه ٠ وفى المرة الثانية الفصل (٦٧) يذهب وحده ويلمح أسرة أحمد بك يسرى فيسرع بتحيتهم ثم يحلم بزواجه من ابنة أحمد بك يسرى ٠ وأدمج الفيلم محتوى الفصلين معا بعد أن رفع عن الفصل الثانى منهما حلم يقظته بالزواج من ابنة يسرى بك ٠ وأضاف الى ما تم فى الفصل الأول سخرية زملائه به ٠ فهو يصل الى السينما مع بهية ويأتى خلفه أصدقاؤه ويبدءون بسخريتهم فيقوم بعيدا عنهم ٠ ويلمح أحمد بك مع ابنته فيذهب اليهما ويحييهما ويعود الى بهية باعتزاز ٠

ومن الأمثلة على تقديم أو تأخير الأحـــداث بالنســـبة لبعضها فى السيناريو عما هى عليه فى الرواية تقديم زيارة حسنين لأحمد بك يسرى (فى الفصل ٥٩) يطلب منه التوسط لالحاقه بالكلية الحربية على زيارته لأخيه حسن (فى الفصـــل ٥٨) يطلب منه توفير المبلغ اللازم لمصاريف الكلية ٠

كما تمت عمليات ضغط للأحداث ودمج فيما بينها وتأخير بعضـــها على الآخر كل ذلك معا بين أحداث الفصل (٢٥) والفصل (٢٩) ٠ فى الأول يفاتح فريد أفندى أم حسنين برغبة ابنها فى الزواج من ابنته ويحثها على الموافقة وتتجه الأم بعد خروج فريد أفندى الى حسنين تؤنبه ٠ وفى الثانى تخبر الأم أبناءها بالهدية التى ينوى فريد أفندى ارسالها اليهم بمناسبة العيد ويدور بينهم حوار طويل حول قبول هذه الهدية أو رفضها ٠ يضم الفيلم أحداث الفصلين معا حيث يهبط فريد أفندى على الأسرة فى العيد بالهدية ويفاتح الأم بالموضوع ثم يأتى الحوار حول قبول الهدية أو رفضها بعد وصولها بالفعل وليس قبلها كما فى الرواية ٠ وذلك بعد ضغط هذا الحوار فى حدود تقل كثيرا عن حدوده فى الرواية ٠

ومن أحداث الرواية ما تم استبدالها بأحداث أخرى جديدة تحقق نفس الغاية من الأحداث السابقة فى حدود زمنية أقل ٠ ومنها استبدال اللقاء بين سلمان ونفيسة فى الفصـــــل (٣٠) حيث يأخذها الى طرقات مظلمة ، بتدبير لقاء بينهما داخل دكان البقالة خلف صناديق البضائع ٠ ونخرج بنفس النتيجة التى تخرج بها تقريبا من الفصل المذكور عن قلق نفيسة على الزواج ومراوغة سلمان لها ٠

أما الوليمة التى أعدها فريد أفندى لأسرة حسنين بمناسبة تخرجه وقدمها الفيلم فى مشهد جديد غير موجود فى الرواية ، فقد حلت محل الفصلين اللذين يكشفان عن بداية تحول مشاعر حسنين عن بهية وهما الفصل (٦٦) الذى يرفض فيه حسنين طلب بهية بالذهاب معه الى السينما والفصل (٧٢) عند ما تشير اليه بهية بأن الوقت قد حان لزواجهما بعد أن تخرج من الكلية فيرد عليها بتأجيل الزواج لحين ترقيته الى ملازم اول . فقد عبر مشهد الوليمة عن هذا التحول وبصورة أكثر درامية بتغيب حسنين عن حضورها مع عدم الاعتذار عن تغيبه . كما أفاد هذا المشهد فوق ذلك بالاعلان عن نقل حسن من طنطا الى القاهرة حيث يرى فريد أفندى منعا للاحراج بسبب تغيب حسنين أن يقدم الوليمة بمناسبة هذا النقل .

اضافات جديدة :

رغم ان كاتب السيناريو يحاول أن يحد من اتساع أحداث الرواية بما يتفق والحدود الزمنية للفيلم ، ويبذل فى تحقيق ذلك من الجهد فى عمليات فنية مختلفة على نحو ما سبق أن بيناه ، الا انه غالبا ما يلجأ الى اضافة أحداث جديدة من عنده ، وتكون بديلا مباشرا عن أحداث معينة فى الرواية كما سبق الاشارة اليه ، أو تقوم بذاتها كاضافة ابداعية أصيلة لم توجد من قبل فى الرواية ، ولو فى حدود الاشارة . وطبيعى أن يراعى فى هذه الأحداث وفرة القيم الدرامية والسينمائية عموما . والأهم من ذلك أن تلتحم بالأحداث الأخرى المأخوذة عن الرواية بحيث لا تبدو مقحمة عليها .

وفى « بداية ونهاية » أضاف كاتب السيناريو عددا كبيرا من هذه الأحداث التى دلت بالفعل على عمق فهمه للرواية من ناحيـــة وقدرته الابداعية من ناحية اخرى . واذا ما تركنا الأحداث الصغيرة منها ، التى يمكن اعتبارها من قبيل توجيه حركة الممثلين مثل حركة التأفف التى يبديها حسنين من الرجل الذى يعزيه فى أول مشاهد الفيلم وهو فى طريق عودته من المدرسة الى البيت ، وقد امتلأ السيناريو بأمثلة عديدة منها ، أقول اذا ما تركنا هذه الأحداث الصغيرة رغم أهميتها التعبيرية ، نجد عددا آخر لا بأس به من الأحداث الأكثر أهمية . وهى الأحداث التى يعمل كاتب السيناريو على تنميتها والافادة منها فى الكشف عن أكثر من بعد من أبعاد القصة .

ونضرب مثلا على هذا النوع من الأحداث الجديدة تمرد حسنين على

تناول غذائه من العدس الذى لا يتوفر غيره فى البيت . لقد أضاف كاتب السيناريو هذه الحادثة التى لا وجود لها فى الأصل . وتكشف لنا هذه الحادثة عن البعد الأساسى لشخصية حسنين من البداية فى الدقائق الخمس الأولى من الفيلم . ولننظر الآن كيف أمكن لكاتب السيناريو تنمية هذه الحادثة والافادة منها دراميا .

ان نفيسة ـ ارضاء لشقيقها ـ تذهب لشراء طعام آخر له من البقال . ويسمح لنا ذهابها الى البقال بالكشف عن بدايات العلاقة السرية بينها وبين سلمان ابن البقال وصبيه الذى يوجه لها بعض عبارات الغزل من خلال حديثه مع الزبائن ثم يتوجه اليها يسألها طلباتها فترد عليه :

نفيسة : بس أنا مامعييش فلوس النهارده ؟

سلمان : وماله .. الناس لبعضيها والا ايه ؟

نفيسة : ايه .

سلمان : قولى عايزة ايه قبل الراجل ما ياخد باله .

تلتقى نفيسة بأمها وهى فى طريق عودتها ـ وكانت الأم مع فريد افندى فى بير السلم تشكى له حالها ـ وتسألها الأم عما تحمله

نفيسة : دى جبنة وحلاوة عشان حسنين .

الأم : امشى رجعيهم .. الموجود فى البيت يتاكل .. احنا النهارده فى عرض مليم .

ويتأكد لنا من ذلك شدة حاجتهم من ناحية وحزم الأم فى مواجهة الأمور من ناحية أخرى .

وهى المرة الأولى التى نرى فيها الأم وكانت عائدة من الخارج بعد أن أضناها السعى وراء اجراءات صرف المعاش . وبذلك تفيد هذه الحادثة فى الكشف عن أهم أبعاد شخصية الأم من أول بداية ظهورها .

كما ان حركة خروج نفيسة وعودتها سمحت لنا بالانتقال السلس للحدث الجانبى الذى يتمثل فيما يدور بين الأم وفريد أفندى من حديث. ويفيدنا هذا الحديث فى الكشف عن صعوبة حصول الأسرة على معاش عائلها المتوفى . كما يقدم لنا شخصية جارهم الطبيب فريد أفندى الذى يبدأ فى هذا المشهد بتقديم النصيحة تمهيدا لدوره الانسانى فى مساندة الأسرة فيما بعد .

وكان من الممكن أن تتوقف تنمية الحدث عند هذا الحد لكنه يستمر بعد ذلك ،حيث تستطيع نفيسة التسلل الى داخل الشقة بالجبنة والحلاوة وتناولهما لحسنين سرا · ولكن حسنين طمـاع لا يسلم بالواقع ذلك انه رغم تانيب أمه العنيف له : « اللى مش عاجبه أكلنا يتفضـل يأكل على مزاجه من جيبه » نجده يسأل أخته بعد أن يلقى نظرة على الجبنة والحلاوة:

حسنين : فين البسطرمة ؟

نفيسة : لسه عاوز بسطرمة بعد اللى سمعته ·

وهكذا تتكشف لنا أبعاد أخرى من شخصية حسنين · كما تتكشف لنا علاقة أخرى شبه سرية ، أو خاصة بين حسنين وأخته ، تلك العلاقة التى ينميها كاتب السيناريو فيما بعـد فى شكل هبات مالية تمنحها نفيسة لحسنين فى السر ·

وتمثل هذه الهبات المالية التى تمنحها نفيسة لحسنين سرا اضافة جديدة أخرى لم تكن موجودة فى الأصل · تتكرر عـدة مرات فى الفيلم وتخلق فى كل مرة تقابلات موحية على غرار ما وضعه نجيب محفوظ من تقابلات بين أحداث الرواية · وعن هذه التقابلات وحدها يتفجر من المعانى أكثر مما تقوله الصـورة وحدها حيث يقرأ المشاهد من خلالها ما بين السطور ، ان صح التعبير ·

ان نفيسة تعود الى بيتها جريحة النفس بعد أن استسلمت لعامل ورشة اصلاح السيارات وفى يدها نصف ريال ألقـاه اليها العامل ثمنا لمضاجعتها وكان حسـنين يهبط من أعلى لعله كان فى احـدى محاولاته الفاشلة للحصول على قبلة من بهية دون جدوى · ويلتقيان عنـد باب شقتهما ·

حسنين : كنتى فين لدلوقت ؟

نفيسة : فى الشغل ·

حسنين : تملى شغل شغل ·· وماحدش شايف منك حاجة ·

وتمد اليه نفيسة يدها بالنصف ريال · فيضعه فى جيبه ويدخلان· كانت هذه هى المرة الأولى التى تمنحه فيها هباتها · وفى كل مرة تالية كان حسنين يمد يده ليأخذ منها نصف ريال ، كان هذا الموقف وحـده كافيا لاسترجاع خبرتنا الأولى بأول نصف ريال أخذه منها ، وتصـور ما يجرى لها خارج البيت دون أن تراه · خاصة واذا ارتفع المبلغ الى

ريال كامل . أو عندما يحاول حسنين الضغط عليها للحصول على مبلغ أكبر . وهذا هو ما نعنى به أحد صور التعبيرات الايحائية حيث نستنتج ما خلف الصورة .

وقد أفادتنا هذه الاضافة الجديدة فى تعميق أحد المعانى الواردة فى النص نفسه عندما أصر حسنين على الالتحاق بالكلية الحربية بعد نجاحه فى التوجيهية واعترضت الأم لعدم القدرة على مصاريفها فاندفعت نفيسة بحماس تعدهم بأن تبذل أقصى جهدها لمساعدته . ونفهم من وعدها أكثر مما يفهمه المحيطون بها . وبصورة أقوى مما هى عليه فى الكتاب نفسه بفعل هذه الاضافة الجديدة فى سيناريو الفيلم التى جعلت من حسنين أحد أطراف عالم نفيسة السرى .

واذا علمنا ان حسنين هو الذى يقتل نفيسة فى النهاية عندما يفاجأ باحترافها للدعارة ، فان صورته وهو يأخذ منها أنصاف الريال ويلح عليها فى المزيد هى أوضح الصور التى تقفز الى ذهن المتفرج طوال الطريق الذى يقود فيه حسنين أخته الى الموت . وتتسع بذلك الشاشة التى تعرض أحداث الفيلم لتضم من المفاهيم أكثر مما تتسع له حدودها المكانية ، ونرى من الصور أكثر مما هو معروض عليها .

ومن الأحداث التى أضافها السيناريو أيضا حرص الأم على توفير غاز لمبة الاضاءة . فهى تأمر نفيسة بالتوقف عن الخياطة واطفاء اللمبة لتوفير الغاز . ثم تدخل الى حجرة حسنين وحسين تأمرهما بالتوقف عن المذاكرة واطفاء اللمبة الخاصة بهما لنفس السبب . وعندما يعترض حسين باقتراب موعد الامتحان تقترح عليه أن يقوم من الصباح الباكر ليستكمل ما يريد من مذاكرة ويجدها حسنين فرصة للنوم أما حسين فيضطر الى الخروج لاستكمال مذاكرته على نور مصباح الشارع . ويعود حسن فى الفجر فيجد شقيقه تحت عمود النور يواصل مذاكرته فيخلع كوفيته ويضعها على صدر أخيه لتحميه من البرد وهو يشجعه على جلده .

حسن : معلش يا حسين .. استحمل .. التعليم مافيش أحسن منه عشان تبنى مستقبلك لازم تتعب وتشقى .

وينظر اليه حسين نظرة ذات معنى فيواصل حسن

حسن : لو كان الله يرحمه قرص على وخلانى أكمل تعليمى ماكانش ده بقى حالى .

وهكذا نجد ان اضافة هذه الحادثة الجديدة التى تتمثل فى أمر الأم باطفاء اللمبة لتوفير الغاز ، وما ترتب عليها من أحداث ، قد أفادتنا فى الكشف عن : جانب آخر من جوانب سوء وضع الأسرة ، جلد حسنين واصراره على مواصلة المذاكرة مما يكشف عن شعوره الناضج بالمسئولية ، عواطف حسن الأسرية نحو أخيه ، ثم اتخذها كاتب السيناريو فرصة ليخبرنا بسبب فشل حياته الدراسية • وان كنت أرى من جانبى ان هذه الجملة الاخبارية الأخيرة — وما تلاها أيضا — لم يكن لها ضرورة • وكان يكفى نظرة حسنين بالأسف والعطف نحو أخيه حسن • ونترك للمشاهد تخمين سبب وضعه • ولا يهم أن يصل الى هذا السبب المذكور بالضبط ذلك انه ليس فى الواقع السبب الوحيد أو السبب الأهم •

وتزيد قيمة هذه الحادثة — التى تكشف عن عدم القدرة على توفير النور باللمبة الغاز — حينما نرى انبهار حسنين بالنجفة الموجودة فى قصر أحمد بك يسرى عندما يذهب اليه لأول مرة مع أخيه حسين للتوسط له فى البحث عن وظيفة • حيث تخلق هذه الحادثة تبرير هذا الانبهار • بل وتمنح هذا الانبهار أبعادا جديدة بلفت نظر المشاهد الى مقارنة جديدة بين حال الاضاءة فى القصر وحال الاضاءة عندهم •

ولا يقتصر ابداع كاتب السيناريو على هذه الأحداث وما يماثلها من أحداث جديدة أضافها من عنده مما يدعم مفهوم الرواية ويكيفها لمتطلبات الوسط الجديدة ، وانما يمتد ابداعه فى الواقع الى كل حدث من الأحداث يتضمنه السيناريو حتى ولو كان هذا الحدث منقولا عن الرواية • ذلك ان الحدث فى الرواية مهما كان قريبا من المعالجة السينمائية لابد وأن يجرى فيه بعض التعديلات الضرورية • والأهم من ذلك اضفاء المزيد من الحيوية عليه • وبالتالى فهو يضيف من عنده دائما اضافات ابداعية حقيقية • وهو ما يتأكد لنا وضوحه بمناقشة التعبير بالحركة فى سيناريو « بداية ونهاية » •

التعبير بالحركة الظاهرية :

ان الشرط الجوهرى الذى يراعيه كاتب السيناريو فى كل ما يقوم به من احكام حبكة الأحداث بالحذف والابدال والضغط وغيره ، ومن اضافة لاحداث جديدة ، ان يحصل فى النهاية على أحداث قابلة للتصوير•ولا يتم ذلك الا اذا كان التعبير عن الحدث بالحركة أو الدليل الخارجى • ومنه الكلام الذى يمكن اعتباره دليلا خارجيا • ولكنه اضعفها

وخاصة اذا تجاوز حدوده وحل مكان الحدث أو الصورة ، ذلك ان كل حـدث يمكن أن يروى بالفم ولكننا فى هـــذه الحالة لا نكون أمام عمل سينمائى على الاطلاق • ولذلك يكون أضعف أجزاء الحوار فى الفيلم هو الحوار الاخبارى • وفى « بداية ونهاية » توجد بعض عبارات اخبارية فى الحوار كعبارة حسن التى سبق أن ذكرناها عن سبب فشله الدراسى • وكان من الممكن حذفها • كما يوجد بعض عبارات اخبارية أخرى فى أول الفيلم مما فرضه حذف الفصول الأولى من الرواية • وفيما عدا ذلك قامت الصورة بدورها فى الفيلم • ولم يتجاوز الكلام دوره بالتطلع الى منافسة الصورة • وانما عمل على تدعيمها •

ولتحقيق ذلك لجأ كاتب سيناريو بداية ونهـاية الى عدة تصرفات فنية منها تحويل الأحداث المروية الى واقع مباشر حى • كما فعل بالنسبة لما حواه الفصل (٨٤) من اخبار على لسان البرديسى صديق حسنين ، ينقل اليه ما لاكته الألسن عن أخته وأخيه تعليقا على طلبه الزواج من ابنة أحمد بك يسرى • فقد تحول هذا الكلام الى واقع حى تضمنه المشهد (٦٨) حيث يقبل حسنين على مجموعة من زملائه فى بيت أحدهم ويحاول صديقه أن يأخذه بعيدا عنهم لكنه يرفض طلبه بسبب اجهاده فيلتفت اليه أحدهم يقول له ساخرا :

شاب/٢ : لازم تعرض نفسك على واحد دكتور •• انت مش لك أخ دكتور أظن •

شاب/٣ : لا أظن أخته دكتورة •

ويتطور بهم الحديث سريعا الى أن يقول له أحدهم :

شاب/١ : عايزك تفسر لى كلمة « غرزة » •

حسنين : نعم !!

شاب/٢ : دى كلمة عقدة •

شاب/١ : أبدا •• غرزة يا اخوان تعبير تلغرافى عن أمجـاد أسرة محترمة •• فيها غرزة الابرة •• وغرزة المخدرات ••

حسنين : ماكنتش أعرف انكم سفلة •

شاب/١ : لكن احنا متأكدين من سفالتك •

حسنين : اخرس يا قليل الأدب •

رأفت : قليل الأدب هو اللى يروح يخطب ناس مايستعنوهش خدام عنــدهم .
وتدب بينه وبينهم معركة .

ولو قارنا بين هذا المشهد فى الفيلم وأصله فى الرواية نجد انه ضغط المحتوى فى حدود زمنية أقل . فالفصل يشغل خمس صفحات وهو ما يعادل تقريبا خمســة أضعاف المســاحة الزمنية التى يشــغلها المشهد . كما انه أكثر حيوية حيث لا يضم الفصل سوى حسنين وصديقه جالسين بلا حركة تقريبا فى حديقة أحد الكازينوهات . والصديق يسرد عليه ما جرى .

وصحيح ان انفعالات حسنين فى هذا الفصل كما تصفها الرواية غير انفعالاته كما يقتضيها الموقف فى المشهد ، كما اننا فى المشهد الفيلمى نرى الصديق فى موقف آخــر يختلف تماما عن موقفه مع حســنين فى الكازينو . ولم يكن الحوار الذى تضمنه المشهد هو ما جاء على لســان الصديق لانه تحرج من ذكر ما قالوه وكان يكتفى بالتلميح لحسنين ويهتم بذكر رده عليهم أكثر مما يهتم بذكر ما قالوه . ولكن طالما اننا لســنا بصدد الحصــول على ترجمة حرفية للأصل يستحيل تحقيقها فان هــذه الترجمة لما حواه الفصل المذكور من أحداث تعتبر ترجمة نموذجية .

وقد جاء وصف حفلة زواج سلمان فى الرواية على سبيل الذكريات التى يجترها حسن وهو فى طريقه الى لقاء على صبرى فى الفصل (٣٧) . أما فى الفيلم فقد تحولت الى حدث مباشر أيضا وذلك بعد ضغطه بحذف بداية الحفلة وحذف نهايتها . ويدخل بنا المشهد مباشرة على حسن وهو يغنى وسط التخت ثم تذمر بعض الحاضرين من صوته . فيشتبك معهم وتقوم معركة يشترك فيها كل الحاضرين . ولا ينس حسن وسط المعركة أن يتسلل الى جابر البقال والد سلمان .

حسن : ايدك على باقى المعلوم .

جابر : معلوم ايه بقى ؟ ما باظ الفرح على ايدك آهه .

حسن : مش ذنبى . ثانى مرة لما تعمل فرح استنضف المعازيم .

جابر : عندك حق .. عندك حق .

حسن : ادينى باقى الحساب خلينى أمشى .

وهذه النهاية من وضع كاتب السيناريو وليست فى الأصــل .

حيث يتم الحفل بلا معركة • وان أشار حسن فى ذكرياته الى اعتراض بعض المعازيم على صوته لكنه كان اعتراضا ضعيفا لعلم المعترض بقدرة حسن على اسكاته « والله لو لم تكن فتوة لقلت لك اسكت » وعرفه حسن، وتوعده شرا ، ولكنه واصل غناءه وحضر الوليمة والتهم فيها ما لذ له من طعام • وبالطبع فان نهاية المشهد فى الفيلم كانت أكثر حيوية وأكثر تعبيرا من الوجهة السينمائية عن بلطجة حسن •

ومما يجب أن يكون واضحا فى الذهن تمام الوضوح اننا لسنا هنا او فى أى مثل آخر من أمثلة المقارنة بين الفيلم والرواية ، تفاضل بينهما. ذلك ان للرواية قيمتها ومتعتها ، وللفيلم قيمته ومتعته • وهــذا هو ما يحفظ للرواية مكانتها حتى بعد ظهور الفيلم ، كما يبقى للفيلم مكانته حتى وان تحول بعد ذلك الى رواية • وحين نقول ان هذه النهاية أكثر تعبيرا أو أن هذا المشهد أكثر حيوية لا نعنى انه أفضل من الرواية فى ذلك ، ولكن ما نعنيه بهذه الأفضلية انه أفضل مما هو عليه فى الرواية لو ترجم على ما هو عليه ، لانه فى هذه الحالة لن ينقل الرواية ولن يصبح فيلما • وهو ما يحدث بالنسبة للأفلام الرديئة عن الروايات وان كانت هذه الظــاهرة أوضح فى الأفلام الرديئة عن المسرحيات ، التى ترتبط ارتباطا جامدا بالنص الأدبى •

واستكمالا للأمثلة التى نضربها على محــاولة كاتب الســـيناريو الابداعية للتعبير بالحركة عن الأحداث التى لا حركة فيها كالرد الاخبارى والتذكر وقد ضربنا المثل على كل منهما ، نذكر كذلك محاولته فى ترجمة بعض المشاعر الداخلية فى صورة ظاهرة •

وقد سبق أن بينا استحالة التعبير المباشر عن الأفكار أو المشاعر الداخلية للشخصيات ولذلك لابد وأن يحول الفيلم ما يهمه منها الى صورة ظاهرية • وتمتلىء بداية ونهاية بمجالات التذكر والتحليل الدقيق للمشــاعر الداخلية • وقد أســقط الفيلم معظمها ضمن ما أسقطه من أحداث ، وان حرص على ترجمة بعضها مثل المشهد السابق عن حفــل زفاف سلمان الذى ورد فى الرواية على سبيل التذكر •

ونضرب مثلا على ترجمة بعض المشاعر الداخلية نفس الحالة التى سبق أن عرضناها بالتفصيل عند مناقشة مشاكل الرواية من الوجهــة السينمائية • وهى حالة نفيسة عند سماعها نبأ زواج سلمان من غيرها. فقد استغرق نجيب محفوظ فى وصف مشاعرها الداخلية وما تعانيه من آلام صامتة دون أن تصدر عنها حركة سوى عضة لشفتها ، أما فى الفيلم

فنراها تنسحب بسرعة الى المطبخ وخلف الباب الذى ترتكن عليه بظهرها تنفجر فى بكاء مكتوم · وعندما تسمع نداءها من الخارج تسرع بمسح دموعها · كما انها بعد مقابلتها مع سلمان تعود لتنظر الى نفسها فى المرآه ثم تقذفها بعنف بزهرية فتكسرها · وهكذا تتحول مشاعر الألم الداخلية الى حركة ظاهرة تصل بنا الى نفس التأثير تقريبا بمعايشة مأساة نفيسة وصدمتها بخيانة سلمان · وكما هو واضح فان هذه الحركة الظاهرة لا وجود لها فى الأصل ·

ومن الأمثلة السابقة يتضح لنا ما سبق أن قررناه بان عملية الاضافة والابداع لا تتوقف على ما يضيفه كاتب السيناريو من أحداث جديدة لا وجود لها فى الأصل وانما هى مستمرة ومفروضة بالضرورة عند ترجمة الأخبار أو الذكريات أو الحالات النفسية الى حدث ظاهر بل وتمتد أيضا لتشمل الأحداث التى يتم نقلها نقلا شبه مباشر عن الرواية· ولنضرب على ذلك مثلا مشهد بيع أثاث الشقة لأول مرة · والحدث الذى يمثله فى الرواية حدث مباشر واضح · الأم تبيع الأثاث · تحاول مساومة الرجل لدفع الثمن دون جدوى · تستسلم للمبلغ الذى قرره · يناولها المبلغ ويحمل الأثاث ، بينما وقف أعضاء الأسرة يودعون الأثاث وقد جاشت عواطفهم بالحزن ·

لننظر كيف تحول هذا المشهد فى الفيلم :

الأم تساومه · ثم تستسلم · ويبدأ الرجل فى رفع قطع الأثاث · تدخل نفيسة من الخارج تفاجأ بما يحدث · تعترض وتتجه الى أمها · يتوقف الرجل انتظار النتيجة . تقدم نفيسة للأم خمسين قرشا .

الأم : ايه دول ·

نفيسة : خمسين قرش ·

الأم : شيل ياعم شيل ولا قدهم عشرين مرة ينفع .

وتستمر الأم فى حوارها مع نفيسة عن سوء حالهم · بينما يواصل الرجل رفع الأثاث مع عماله ، عندما يقبل حسنين من الخارج ويعترض ·

حسنين : مودى الدولاب ده فين ؟

البائع : وبعدين بقى فى البيعة المعقدة دي ·

الأم : شيل مالكش دعوة بيه ·· حسنين خش أودتك ·

وهكذا يخلق الفيلم مزيدا من الحركة فى المشهد لم تكن موجودة فى الأصل ولا يخفى ما فى هـذه التصرفات الفنية من اضافات ابداعيـة • بالاضافة الى عدم تعارضها مع الخط العام لمفهوم الرواية وشخصياتها حتى وان تعارضت فى جزئيات الفصل نفسه • واذا علمنا ان هذا المثل يقدم لنا نموذجا لأبسط أنواع الترجمة من الرواية الى الفيلم أدركنا الى أى مدى يبذل صانع الفيلم من الجهد لتحقيق الترجمة الأمينة المسـتوفية للشروط الفنية معا •

أما عن المنولوج الداخلى • وقد امتلأت رواية « بداية ونهاية » بالمنولوجات الداخلية لمعظم شخصياتها بسبب ما تعانيه من صراعات ، حتى حسـين أكثر الأفراد عقلانية وقدرة على التسليم بالواقع يتعرض للصراع النفسى عندما يقدم له حسن أساور رفيقته ليبيعها ويحصل على ما يحتاجه لمصاريف سفره الى وظيفته « أساور امرأة ! •• وأى امرأة ! محال •• شىء لا يصـدق •• كيف يمكن أن أحترم نفسى بعد ذلك ؟ أرفض ؟ والعمل ؟ •• » وهكذا يستمر المنولوج بما يملأ أكثر من نصف صفحة • ولكن الفيلم أسقط كل المنولوجات تقريبا • ذلك ان الحـدث الظاهر كان كافيا الأمر الذى يختلف عن حالة بطل « القاهرة ٣٠ » حيث لا يمكن التخلى عن المنولوج الذى يمثل جزءا أساسيا من الحدث الدرامى نفسه فضلا عن أهميته بالنسبة لبناء الشخصية نفسها •

والمنولوج الوحيد الذى احتفظ به الفيلم كان المنولوج الذى يدور فى ذهن حسنين وهو يسوق أخته للموت يسترجع به حياته السابقة وينتهى فيه الى ادانة نفسه وكان جديرا بالفيلم الاحتفاظ بهذا المنولوج • وبشكله الفنى كمنولوج • وهناك من المنولوجات القليلة ما حوله الفيلم الى حوار •

التعبير بالشكل الفنى :

ان كل ما سبق ذكره عن عمليات : اختيار نقطة البداية فى الفيلم ، وتكثيف الأحداث ، واضافة الأحداث الجديدة ، والتعبير بالحركة الظاهرية يدخل ضمن عمليات التعبير بالشكل الفنى للفيلم • ولكنها جميعا من العمليات العـامة التى يفرضها اعداد كل فيلم ــ تقريبا ــ مأخوذ عن رواية • ذلك انها مما تفرضه حدود الوسط الفيلمى نفسه • وقد رأينا كيف استطاع فيلم « بداية ونهاية » أن يصل الى مستوى ملحوظ من النضج داخل نطاق هذه الحدود • وما يهمنا الآن أن ننتقل الى ما هو

أكثر خصوصية من ناحية الشكل الفنى لرواية « بداية ونهاية » وقيمته التعبيرية ، وكيف أفاد منها الفيلم ؟

ويمكن أن نحصر أهم سمات الشكل الفنى لرواية « بداية ونهاية » التى أفاد منها نجيب محفوظ فى الحصول على قيمة تعبيرية فى « الطريقة التى يتم بها ترتيب الفصول والأحداث داخلها ، والمسارات التى يتخذها تطور الشخصيات ، والمصادفات المصيرية ، واللوحات التسجيلية ، وازدواجية التعبير بين الباطن والظاهر ، واستخدام الأبواب والسطح والأشياء الأخرى • والمقابلة بين الأحداث العامة والأحداث الخاصة(١) •

ومن هذه السمات ما يفرض نفسه بالضرورة على الفيلم اذا ماتوخى الأمانة فى ترجمته للأصل مثل المسارات التى يتخذها تطور الشخصيات وما فيها من تواز أو تقابل أو تضاد •• ومنها ما يمكن التخلى عنه كليا أو جزئيا مثل الطريقة التى يتم بها تسلسل الأحداث دون أن يؤثر ذلك على أمانة الترجمة •

وعلى كل حال فان صانع الفيلم له قدر كبير من الحرية فى تحديد مدى ارتباطه بهذه السمات الخاصة والافادة من قيمتها التعبيرية • وان كان لا يمكنه الارتباط بها كلية بحكم اختلاف الوسطين ، كما لا يمكنه التحرر منها كلية بحكم ارتباطه بالأصل • وما نلاحظه بوضوح على فيلم « بداية ونهاية » انه استطاع أن يفيد – بوعى – من هذه السمات فى بنائه الفيلمى مما ضاعف من درجة أمانته فى ترجمة النص ، حيث توصل الى ترجمة المنطق الداخلى للبناء نفسه • ويمكن أن يتبين لنا ذلك بتناول البحث فى كل سمة منها على النحو التالى :

١ – ان الفيلم رغم حذفه لعدد كبير نسبيا من فصول الرواية ، ونسبة أكبر من محتوى الفصول التى احتفظ بها ، ورغم عمليات الادماج والابدال والتقديم والتأخير بين الأحداث وبعضها ، ورغم دخول أحداث جديدة •• **قد حافظ فى مجمله على نفس المنهج فى تسلسل الأحداث • وحافظ على معظم العلاقات الموجودة بين الأحداث وبعضها وما تفجره هذه العلاقات وحدها من معان** • وأبرز مثل على ذلك احتفاظه بالتطور المتوازى بين نمو علاقة حسنين ببهية من ناحية • ونحو علاقة نفيسة بسلمان من ناحية أخرى • حيث ينقلنا بينهما بالتبادل :

---

(١) استعنا فى تحديد هذه السمات بدراسة الاستاذ محمود أمين العالم عنها فى كتابة تأملات فى عالم نجيب محفوظ ولكن مع قدر من التصرف •

ـ سلمان يدعو نفيسة الى شقته (مشهد ١٩)
ـ بهية تدعو حسنين الى طلب يدها من والدها ان كان جادا (مشهد٢٠)
ـ نفيسة تدخل مع سلمان شقته (مشهد ٢١)
ـ حسنين يطلب يد بهية من والدها (مشهد ٢٢)
ـ نفيسة تخرج من شقة سلمان بعد مضاجعتها (مشهد ٢٣) ٠

ولم يأت هذا التقابل اعتباطا نتيجة لاحتفاظ السيناريو بمحتوى الفصول التى تضم هذه الأحداث ٠ وانما جاء قصدا عن وعى تام بقيمته التعبيرية كما يدلنا عليه هذا التقابل الحاد بين كل مشهد وما يليه ٠

ويصل هذا التقابل الى ذروته فى الفيلم عندما يلتقى الاثنان على باب شقتهما ٠ حسنين هابط من أعلى يطير من الفرحة بعد أن اجتاز أزمة طلب يد بهية بنفسه من والدها ، ونفيسة عائدة من بيت سلمان متوترة (المشهد ٢٤) ٠

ولكن لعله مما يؤخذ على الفيلم أنه كشف بهذا التقابل الحاد بين المشاهد ـ واللقاء الأخير بين حسنين ونفيسة ـ عن حيلته الفنية التى نجح نجيب محفوظ فى اخفائها حيث جعل علاقة بهية بحسنين فى فصلين متتاليين (٢٤ ، ٢٥) وجعل علاقة نفيسة بسلمان فى الفصلين التاليين (٢٦ ، ٢٧) ٠

ومن التقابلات الأخرى المقصودة ، مما أضافه كاتب السيناريو متفقا مع منطق التعبير بالشكل الفنى فى رواية نجيب محفوظ ، الانتقال بالقطع على الأم خلف طشت الغسيل بينما كان حسنين يطارد بهية على السطح فى المشهد السابق مباشرة ٠ ومرور بائع الروبابيكيا ينادى على بضاعته عقب هروب سلمان من أمام وجه نفيسة رافضا الاقتران بها ٠

ولعل وضوح هذا الأسلوب فى بناء الفيلم يرجع الى ميل صلاح أبو سيف نفسه الى استعماله كما يتضح لنا من أفلامه السابقة ٠ مما يؤكد تقارب المنطق الجمالى لدى كل من نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف ٠ وان كان يعاب على صلاح أبو سيف دائما شدة وضوح تقابلاته التى يخلقها من هذا النوع بحيث تبدو فجة أحيانا فى نظر أصحاب الاحساس الفنى المرهف ، فاننا قد نجد مبررا له فى رغبته الملحة فى توصيل الرسالة التى يحملها العمل الى الناس ٠ ومن هذه الناحية فقد أبلغ رسالة «بداية ونهاية» اليهم فى غاية الوضوح ٠ وان كنت شخصيا لا أميل الى التسليم بهذا التبرير تماما ٠

٢ ـ ان شخصيات نجيب محفوظ فى تطورها تلتقى معـا وتتباعد وتتوازى وتتناقض فى صعودها وهبوطها فى أفراحها وأحزانها وفى بحثها عن لقمة العيش أو الحب .. ويخلق هذا النوع من التداخل بينها مفارقات ومعانى غير ملموسة ولكن يشف عنها البناء نفسه ، وتزيد هذه المفارقات والمعانى المختلفة التى يفجرها هذا التداخل من وضوح الشخصيات كمـا تزيد من تدعيم مفهوم الرواية . وقد حافظ الفيلم على هذه المقابلة بين مسـارات شخصيات الرواية المختلفة وما ينفجر عنها من معان . ويأتى ذلك تلقائيا عن الأمانة فى رسم هذه الشخصيات ـ الى حد كبير ـ على نحو ما هى عليه فى الرواية .

ويتضح هذا النوع من المقابلة بين المسارات المختلفة للشخصيات اذا ما تأملنا الشخصيات الأولى فى رواية « بداية ونهاية » حسنين ونفيسة وحسن ، وعلاقة تطور مسار كل شخصية منهم بالأخرى .

ان نفيسة تخاف أن يراها شقيقها حسن مع سلمان وينتهز سلمان الفرصة ليأخذها الى بيته وحسن هو الذى يحيى حفل زواج سلمان الذى غدر بنفيسة وعقب مشهد فرح سلمان الذى يحييه حسن نرى نفيسة فى المشهد التالى مباشرة تستسلم لطلب الميكانيكى الذى يمنحها نصف ريال بعد مضاجعتها (المشهد ٣٧) . ومغامرة نفيسة الجنسية هذه تصبح مهنة لها . تماما كما أصبحت مهنة لأخيها من قبل بعد أن انتصر على محروس البلطجى ودعته سناء الى بيتها (المشهد ١٨) . وتزداد نفيسة هبوطا نحو القاع فى احترافها للدعارة ، تستسلم لأى عابر سبيل . ويزداد حسن هبوطا نحو القاع بالانتقال الى التجارة فى المخدرات .

وبينما كان حسن ونفيسة يتجهان الى القاع كان حسنين يزداد طمعا فى تطلعاته الطبقية فيلتحق بالكلية الحربية ثم يفسخ خطوبته من بهيـة ويتطلع الى ركوب طبقة أعلى بركوب ابنة أحمد بك يسرى . وحسـنين يصعد على جسد نفيسة فمن قروش احترافها للدعارة التى تمنحها له يرضى غروره أمام أصدقائه . وهو لا يدرى المصدر الحقيقى لهذه القروش . ونفيسة هى أكثر المتحمسين لدخوله الكلية الحربية وتعد بأن تبذل أقصى جهدها للمشاركة فى توفير المصروفات المطلوبة .

ومن حسن يأخذ حسنين مصاريف أول قسط للكلية . ويعلم حسنين فى هذه الحالة من أين أتى له حسن بالمبلغ . ولكنه لا يرضى عن وضع أخيه بعد تخرجه من الكلية ويشعر بالمهانة باقترانه به .

وفى النهاية تلتقى خيوط الأقطاب الثلاثة ويصلوا معا الى القاع فى وقت واحد • حيث يصاب حسن بجرح فى رأسه ويبحث له عن مهرب من وجه العدالة • ويصاب حسنين بجرح فى نفسه بعد رفض طلبه للزواج من ابنة يسرى بك والتشهير به ويبحث له عن مهرب • وتضبط نفيسة فى بيت سرى ، ولا تجد لها مهربا سوى الانتحار •

وفى مقابل كل هذه الشخصيات نرى حسين المتعقل المنتمى ، الذى عرف كيف يعيش بعيدا عن الانزلاق الى أسفل أو التعلق بتطلعات موهومة الى أعلى •

وهكذا نجد فى الفيلم كما نجد فى الرواية ــ بغض النظر عن بعض الخلافات البسيطة التى لا أثر لها مثل تقديم أو تأخير أو حذف بعض الأحداث ــ نجد ان هذا التوازى والتناقض بين مسلك الشخصيات وبعضها ، والنهاية الفاجعة لكل من نفيسة وحسنين وحسن •• تعبير بالتخطيط المعمارى عن انهيار هذه الأسرة التى أسهم فى انهيارها أوضاع اجتماعية معينة بقدر ما أسهمت فيها سمات انحرافية تتعلق بالأشخاص انفسهم •

٣ ــ وتلعب المصادفة دورا ملحوظا فى أدب نجيب محفوظ كعامل أساسى فى بناء الأحداث وتطويرها • والمصادفة عند نجيب محفوظ كما يقول العالم « ليست غير المتوقع ، وانما هى الضرورى ، هى الحدث الذى لم يبرره الانسان الفرد ولكن فرضته الحتمية الكونية أو القدرية أو الاجتماعية أو الفلسفية •• ولو كانت المصادفة تبنى الحدث الفنى فحسب لقلنا انها نقيصة فنية ••• ولكنها هنا لا تبنى الهيكل الروائى فحسب وانما كفلسفة كذلك ، ويرتبط مبنى الرواية بمعناها ارتباطا وثيقا » (١)•

واحتفظت المصادفة لنفسها بدورها فى فيلم بداية ونهاية « لا تعبر عن خلل فى هذا البناء ، وانما عن استمرار للحتمية الشاملة » (٢) • وما سبق أن ذكرناه عن المنطق المحدد المقصود الذى يضعه نجيب محفوظ لتسلسل الأحداث واحتفظ به الفيلم ، وما قلناه عن مسارات الشخصيات وعلاقاتها المتباينة المخططة فيما بينها واحتفظ بها الفيلم أيضا ، هو فى الواقع ارتفاع بالمصادفة ــ على حد قول العالم « الى مستوى تخطيطى أكثر نضجا »(٢) •

---

(١) تأملات فى عالم نجيب محفوظ ص ٣٠ •
(٢) نفس المرجع السابق ص ٥٢ •

كما احتفظ الفيلم بما احتفظت به الرواية من بعض آثار المصادفة بمعناها الجزئى مثل رؤية حسنين لابنة يسرى بك عندما لجأ اليه للتوسط فى الحاقه بالكلية الحربية • وقد زاد الفيلم على الرواية رؤيته لها فى المرة السابقة أيضا عندما جاء مع أخيه حسين طلبا للوساطة فى الحصول على وظيفة • ويضاف اليها أيضا صدفة لقائها مع والدها فى السينما عندما ذهب مع بهية فى الفيلم (وكان وحده فى الرواية) ومما أضافه الفيلم مصادفة مرور بائع الروبابيكيا عقب صدمة نفيسة بتخلى سلمان عنها •

وهكذا أصبحت المصادفة فى الفيلم بما أخذ منها عن الرواية وبما أضيف عليها ، أحد أبعاد بنائه الفنى كما هى كذلك فى الرواية •

٤ ـ والاتجاهات التسجيلية التى تنسب على كل روايات نجيب محفوظ الاجتماعية • وتصل الى قمتها فى الثلاثية ، تتمثل على وجه الخصوص فى موضعين من رواية « بداية ونهاية » ، أولهما فى ذلك الوصف التفصيلى الدقيق لحادث موت الأب وانعكاسه على الشخصيات فى بداية الرواية • وقد حذف من الفيلم •• ويتمثل الموضع الثانى فى تلك اللوحة الاجتماعية والنفسية التى تقدمها لنا الرواية عن حى العاهرات والبلطجية• وقد نقله الينا الفيلم بكل تفاليده وشخصياته : المغنى والبلطجى والعاهرة والرفيق وتجار المخدرات •• وعلاقات هذه الشخصيات ببعضها على نحو ما جاء بالرواية . رغم أن زيارتنا للحى كانت خاطفة . مجرد زيارة ، ولا نقيم فيه مع حسن حيث اقامتنا مع الأسرة أساسا •

والواقع ان الاتجاه التسجيلى يغمر الرواية كلها كما يغمر الفيلم ويحوله الى لوحة من تاريخ مصر الاجتماعى • واذا كان ظهوره أوضح ما يكون فى هذين الموضعين المذكورين فانما يرجع ذلك الى غرابة جو الأحداث فيهما •

ولم تكن هذه الصورة التفصيلية فى الفيلم ـ أو الوصف التفصيلى فى الرواية ـ مجرد تسجيل من الخارج فحسب ، وانما كانت كذلك الى حد كبير « وسيلة لابراز القسمات النفسية وبناء الشخصيات والمواقف » (١) •

٥ ـ أما عن ازدواجية التعبير بين الباطن والظاهر حيث تزخر معظم

---

(١) المرجع السابق •

نفسيات شخصيات نجيب محفوظ بالذكريات وأحلام اليقظة والانفعالات التى يعبر عنها بالوصف المبـــاشر أو المنولوج ، فقد سبق أن تناولناها بالدراسة عند الكلام عن التعبير بالحركة الظاهرية ورأينا كيف تم التعبير بها عن الباطن فى الفيلم • وان تم ذلك فى حدود ضيقة جدا لا تتناسب مع ما يخصه نجيب محفوظ من الحجم لهذه الناحية التى لا يقل حجمها عن نصف حجم الرواية تقريبا •

كما اننا بتحويل التعبير المباشر عن الحيـــاة الباطنية الى اشارات خارجية نصبح ازاء تجربة أخرى مختلفة تماما • حتى لو اعترفنا بامكانية الظاهر على ترجمة الباطن • والظاهر وحده هو الحدود التى تنحصر فيهـا حركة الفيـــلم •

وقد استطاع الفيلم فى حدود الأحداث المرئية والامكانيات الصوتية المتاحة أن يعبر عن الشخصيات والاحداث على قدر من الوضوح لا نخطىء معه على الاطلاق بأننا أمام رواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية » •

ـ « ولم يقف دور السطح فى بداية ونهاية عند حدود الدور العابر كما رأينا فى « **خان الخليلى** » بل أصبح مجالا للمقامرة العاطفية والعبث الجنسى (١) • ويتم لقاء حسنين ببهية على السطح أربع مرات على أربعة فصول (هى ٢٠ ـ ٢٤ ـ ٢٨ ـ ٣٨) • أما الفيلم فقد احتفظ للسـطح بمشهدين • وكان فيهما الكفاية لابراز دوره بالنسبة للعلاقة بين حسنين وبهية واكتشاف حسين لمحاولة حسنين مع بهية فى المرة الأولى منهما •

وقد سبق أن تكلمنا عن الأهمية الخاصة التى يوليها الفيلم لعـلاقة الانسان بالأشياء تلك العلاقة التى لم ينجح فى ابرازها فن درامى آخر كما نجحت السينما • وقد أفاد فيلم بداية ونهاية من هذه الامكانية فى ابرازه لدور الأشياء وتطوير الافادة لما كان منها فى الأصل الروائى مثل الباب : الباب المغلق لحجرة الجلوس الذى أراد حسنين أن يفتحه ليتمكن من رؤية بهية • وكان فى الفيلم مفتوحا • وباب الشقة يلتقى عنده حسنين هابطا من أعلى بعد أن طلب يد بهية ونفيسة عائدة من شقة سلمان • وباب شقة حسن الذى يفتح ثم يغلق فى وجه حسنين فيثير فى نفسه الريبة • ثم يكون موضعا للنقاش فى زيارته الأخيرة لشقيقه •

---

(١) المرجع السابق •

وفيما عدا الباب والسطح هناك أيضـا الشباك الذى يحطم حسين زجاجه فيتعرض لتأنيب أمه • والشباك الذى تطل منه نفيسة على سلمان وهو يغازل غيرها ومنه ترى شقيقها حسن مقبلا على سلمان • وبعـد أن ينتهى مشهد حسن مع سلمان ووالده فى الدكان نعود الى نفيسة نجدها لا زالت تراقب الموقف من الشباك •

ومن الأشياء التى أجاد الفيلم استخدامها المرآة الكبيرة فى بيت حسن • والمرآة التى تفحص فيها نفيسة وجهها عقب زيارتها لسلمان فى شقته ثم تحطمها عقب خيانته لها فى مشهد آخر •

٧ ـ لا ينقص « بداية ونهاية » الاحساس الزمنى والتاريخى للأحداث وان كنا لا نتبين فى بنائها حادثا معينا يحدد تاريخ أحداثها • ولعل ذلك ما جعل صلاح أبو سيف يضع فى بداية الفيلم عنوان « القاهرة ١٩٣٦ » • والواقع ان الرواية رغم انها تجرى داخل نطاق ملابسات اجتماعية معينة الا أن العلاقة بين شخصياتها والأحداث الاجتماعية والسياسية للمجتمع الذى يعيشون فيه تكاد تكون معدومة • على خلاف ما نجده من تلاحم بين الأحداث الخاصة والعامة فى الثلاثية من بعد صورة ناضجة وخان الخليلى من قبل نوعا ما •

ولم يذكر شىء عن الوضع السياسى الا فى مشهدين • أحدهما حدث بين أعضاء الأسرة والآخر بين حسين وجاره فى القطار وهو فى طريقه الى طنطا • وقد حذف المشهد الثانى برمته من الفيلم واحتفظ الفيلم بمضمون ما دار بين الأسرة فى المشهد الأول عن المظاهرات والاحتلال • ويحاول الفيلم أن ينتهز هذه الفرصة للربط بين الاحتلال وسوء حال الأسرة فى عبـارة مباشرة يقولها حسنين لأمه عندما تعترض على مناقشتهم فى السـياسة • والعبارة مأخوذة عن الرواية اذ يقول حسنين لأمه فيها •

ـ لو لم يكن الاحتلال لما تركت أسرتنا بعد موت أبى بلا معين (١)
وفيما عـدا ذلك فان الفيلم كان شأنه شأن الرواية فى اغفاله للحيـاة السياسية أو الأحداث الاجتماعية وظل محصورا داخل الأحداث الخاصة بأعضاء الأسرة وحدهم ••

---

(١) بداية ونهاية ١٧٦ •

(ب) تحليل الشخصيات
بين الفيلم والرواية

سواء كانت الحبكة هى الأهم من الشخصيات حيث توظف الشخصية لخدمة الحبكة كما يذهب أرسطو ، أو كانت الشخصية هى الأهم حيث توظف الحبكة لخدمتها كما يذهب لايوس ايجرى (١) • فالشخصية فى التحليل النهـــائى هى ما يمنح العمل الروائى مذاقه الخاص • واذا كانت الحبكة تكشف عن منطق الروائى وأفكاره كما سبق أن تبين لنا فالشخصية هى التجسيم الحى لمنطق المؤلف وأفكاره • هى القلب والعاطفة فى مقابل العقل والتنظيم الهندسى • والواقع أنه من الصعب المفاضلة بينهما • كما أنه من الصعب الفصل الحاسم بينهما . فبناء الشخصية لا يخلو من الهندسة ، وبناء الحبكة يسهم فى تحديد نوع العاطفة ودرجتها • ومن ناحية أخرى لا يمكن اغفال التأثير المتبادل بينهما •

وان كنا قد تعرضنا للشخصيات عند كلامنا عن البناء المعمارى بين الفيلم والرواية فان كلامنا عنها انصب على الجانب الشكلى منها فقط حيث كان الحدث هو مركز الأهمية • وكان السؤال الذى يشغلنا هو كيف تم وضع الحدث فى نسق معين ؟ وما قيمة هـذا النسق الفنى من الوجهـة التعبيرية ؟ ثم ـ وهذا هو الأهم ـ كيف تعامل الفيلم مع هذا النسق ؟

وقد تبين لنا من الاجابة على هـذا السؤال الأخير أن البنـاء الفنى للأحداث فى الفيلم من ناحية التكوين العـام لها والنسق التنظيمى الذى اتخذته قد التقى الى حد كبير مع البناء الفنى لها فى الرواية • والأهم من ذلك أن الفيلم استطاع أن يستوعب منطق هذا البناء ويعمل على تنميته قدر الامكان داخل حدوده السينمائية • وبذلك أفاد الفيلم مما أتاحه هذا البناء من قيم تعبيرية من ناحية ، وحافظ على ترجمة فكر نجيب محفوظ ومنطقه الداخلى لعمله الروائى الى حد كبير من ناحية أخرى •

ولا تعنى هذه النتيجة بالضرورة ـ رغم ايجابيتها ـ أمانة الفيلم فى تقديم شخصيات الرواية • وهو ما سيتبين لنا بالفعل حيث لم ينجح الفيلم فى ترجمة كل أبعادها • ذلك أن الحرص على استيعاب المنطق الداخلى لبناء

---

(١) راجع كتاب « فن كتابة المسرحية » لايوس ايجرى ـ ترجمة دريني خشبة •

الرواية من تقابل أو توازى بين الأحداث مثلا يمكن أن يتم مع تغيير أبعاد الشخصيات • وكما نأخذ به في هذا الفيلم ، يمكن أن نأخذ به ـ وهو ما يتم بالفعل ـ في فيلم آخر مع شخصيات أخرى مختلفة تماما • فالبناء المعمارى فى النهاية هو القالب الذى يمكن أن نصب فيه مضامين مختلفة مثله مثل المنطق الصـــورى يحدد الشكل فقط ليساعد على القيـــاس واستخراج النتائج من القضايا التى قد تكون مما يخص عالم الحق أو عالم الخير أو عالم الجمال • وما يهمنا الآن أن ننظر فى طبيعة هذا المحتوى الذى تضمنه هذا الشكل المنطقى أو الشكل الفنى • ونعنى أن ننظر فى طبيعة الشخصيات بغض النظر عن هذا القالب الذى احتواها لنرى الى أى حد كان الفيلم أمينا فى المحافظة على أبعادها المختلفة ؟

ويمكن أن نجمل اجابتنا فيما نفصله توا ، بان الفيلم قد حافظ على معظم أبعاد شخصيات الرواية • وكان أمينــا فى ترجمتها الى حد بعيـد مما يحفظ له مكانته كنموذج لأمانة الاعداد السينمائى عن رواية• وان كان هناك من الأبعاد ما أخفق فى ترجمته • وترجع أسباب الاخفاق فى معظمها ـ وليست كلها ـ الى ما تفرضه حدود الوسط الجديد المنقولة اليه •

وفيما يلى نتناول كل شخصية منها على حدة بالدراسة المقارنة •

● حسنين (الأنانى المتطلع) :

هو الشخصية الأولى فى الرواية وفى الفيلم معا • وان كان لا يستأثر بالبطولة المطلقة • فنفيسة لا تقل عنه كثيرا فى الأهمية • والمسافة بينه وبين شخصيات الأسرة ليست شاسعة • والواقع أن أسرة المرحوم كامل على هى التى تحتل مركز البطولة فى « بداية ونهاية » كما تحتله أسرة السيد عبد الجواد فى الثلاثية من بعدها • ولئن كان الأب فى الثلاثية هو محرك الأحداث فموت الأب فى « بداية ونهاية » هو محركها • ولذلك يهتم نجيب محفوظ فى الفصول الأولى من روايته بالوصف التسجيلى الدقيق لوصول خبر وفاة الأب الى ولديه حسنين وحسين فى المدرسة ، وتجمع الأسرة حول الجثة ، واسترجاع لحظات الأب الأخيرة ، والجنازة والمشيعين • وما يجتاح أفراد الأسرة من مشاعر متباينة أمام هذا الموقف • وما يهمنا منها هنا بالذات مشاعر حسنين وعلى الأخص نحو المشيعين حيث لا يرى منهم أحدا يملأ العين وكان يريد لأبيه « **جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته**

هى التى يجب أن يظهر بها أمام الناس» (١) وتكشف لنا هذه المشاعر من البداية عن البعد الأساسى لشخصية حسنين حيث يجعل من نفسه مركز الأهمية • كما تكشف عن ميله نحو التظاهر الاجتماعى •

ولما كان الفيلم قد حذف هـذه الفصول الأولى كلية ـ كمـا سبق ذكره ـ فانه لم يطلعنا بالتالى على هذه المشاعر • الا أنه لم يفقدنا دلالتها التى أبرز بعضها مع أول لقاء لنا بحسنين فى أول مشاهد الفيلم عنـدما يلتقى به رجل عجوز رقيق الحال يعزيه فى موت والده فيرد عليه بتأفف • وفى المشهد الثالث مباشرة يقول لأخيه :

حسنين : دا التـلامذة كلهم سالونى عليك •• قلت لهم انك بتمرع العزبة اللى سابها لنا المرحوم •

حسين : هى فين العزبة دى ؟

حسنين : امال عاوزنى اقول لهم ايه •• قاعد فى البيت مش لاقى رسوم الامتحان •

وهكذا يقابل تأففه من الرجل العجوز فى المشـهد الأول تأففه من المشيعين • كما تدل كذبته عن العزبة المزعومة عن تظاهره الاجتماعى فضلا عما تكشف عن تطلعاته الطبقية •• والحادثة الأخيرة هى ـ تقريبا ـ خلاصة فصل من الفصول المحذوفة •

وتتكشف لنا أنانية حسـنين وتركيز تفكيره فى ذاته على وجهالخصوص فى مشاهد ثلاثة تمثل قمة صدامه مع اخوته • والمشاهد الثلاثة مأخوذة عن الرواية • وأولها صدامه مع حسين عندما ينجح فى البكالوريا ويرى حسنين أن يسرع أخوه حسين بالبحث عن وظيفة **«عايزين نشم نفسنا بقى»**• وعنـدما يتظاهر حسين بأنه ينوى أن يواصل دراسته بالجامعة يعترض حسنين بشدة •

حسنين : يعنى نقعد فى الفقر دا كمان خمس ست سنين ؟

ويدعى حسنين انه لا يطلب ذلك لنفسه وانما باسم التضحية من اجل الأسرة • ولكن حسين يفضح حقيقته حين يرد عليه :

حسين : •• انت ماتقبلش التضحية دى • ولا عمرك تعملها •

وكان صدامه الثانى مع أخيه حسن بعد أن تخرج من الكلية الحربية

(١) بداية ونهاية ص ١٣ •

وأصبح ضابطا يخاف على النجمة الموضوعة على كتفه • ذهب اليه فى مشهد من أروع مشاهد الفيلم يطلب منه أن يغير حياته لانها حيـــاة مشينة • ويحاول حسنين كعادته دائما أن يخفى حقيقته ودوافعه ولكن حقيقة دوافعه مفضوحة دائما •

حسنين : •• أنا خايف عليك يا حسن •

حسن : الكلام ده ماقلتوش من زمان ليه ؟ جاى تقولولى دلوقت •• لما بقيت ضابط وعلى كتفك نجمة بتخاف عليها •

أما صدامه الثالث فكان مع أخته نفيسة التى طالما أخذ منها «البرايز» وكانت تعمل ليل نهار على الماكينة لتسهم فى توفير الطعام لباقى أعضـاء أسرتها • وكانت أول من تحمس لتحقيق أمنيته بدخول الكلية الحربية • وصدامه معها يصل بالأحداث الى ذروتها حيث يصدمه اكتشاف احترافها للدعارة • ولأن نفيسة تفهمه جيدا فقد أدركت أن نهاية مصيرها على يديه ولانها تحبه فقد فضلت أن تخلصـه من نفسها بيدها • ويقودها حسنين لتلقى بنفسها فى النهر •

ويدل صدامه المذكور مع حسن ثم صدامه الأخير مع نفيسة على أن حسنين الى جانب أنانيته لا يسلم بالواقع • وقد أرهص الفيلم بذلك من البداية بتمرده على تناول العدس الذى لا يتوفر غيره فى البيت • ثم تطلعه بعـد ذلك الى الزواج من بهيـــة رغم كل الظروف القـــاسية المحيطة به وبأسرته •

ويضاف الى هذه الابعاد السابقة تطلعاته الطبقية التى تصل الى ذروتها عندما يأمل فى الزواج من ابنة أحمد بك يسرى . ويجرؤ بالفعل على طلب يدها من والدها دون تريث **«انه لايطيق هـذه الفضيلة التى يدعونها بالصبر»** (١) .

وكان من الطبيعى أن تعمل كل هذه العوامل على تحطيمه فى النهاية لكنه لاينتحر فى الرواية كما انتحر فى الفيلم .

«وبلغ الموضع نفسه من الجسر فارتفق السور والقى ببصره الى الماء تتدافع امواجه فى هياج واصطخاب . واخلى راسه من الفكر «اذا اردت هلم • لن اصرخ • فلأكن شجاعا ولو مرة واحـــدة • ليرحمنـــا الله» •

---

(١) بداية ونهاية ص ٣٣٥ •

هذه هى نهاية الرواية . نهاية مفتوحة . حسنين على حافة السور ينظر الى الماء . ولاندرى ان كان سيلقى بنفسه ام سيتراجع بعد ذلك . ولكن صلاح أبو سيف فضل أن يلقى به فى الماء . وفى رايى أنه اختار له ذلك ارضاء لمشاعر الجمهور الذى أصبح مشحونا بالكراهية ضدحسنين وحقق للجمهور بذلك أن يخرج بعد مشاهدة الفيلم مستريح الخاطر . وان كان صلاح أبو سيف نفسه يصرح بأن اختياره لهذه النهاية جاء بسبب تأثره لموت شقيقته الوحيدة التى توافق موتها فى نفس الوقت الذى كان يصور فيه الفيلم(١) . وعلى كل حال فان صلاح أبو سيف ـ فى رايى ـ لم يوفق فى هذا الاختيار الذى تخلى به عن امانته فى نقل النص بلا مبرر فنى . كما فقد بذلك تقديم نهاية جديدة او على الأقل غير مستهلكة على خلاف النهايات المعهودة للشرير فى الافلام التقليدية .

ولم يكن هذا هو الخلاف الوحيد الذى بين الفيلم والرواية فى رسم شخصية حسنين . ذلك أن حسنين رغم كل جحوده وانانيته كان يحمل قدرا من المشاعر الاسرية الطيبة «(فالحق انه ـ كما يقول نجيب محفوظ ـ كان يرجو من وراء زيجته النفيسة خيرا كبيرا لنفسه ولاسرته على السواء»(٢) وعندما لجأ اليه حسن فى النهاية هاربا من العدالة وقد أصابه أعداؤه بجرح فى رأسه نجده رغم تذمره الداخلى يستعين بأحد اصدقائه من الاطباء لمعالجته . ويظل حسن فى البيت الى أن يشفى تقريبا . أما الفيلم فلم يسمح له بابراز هذه المشاعر الاسرية حيث هبط الشرطى عقب وصول حسن مباشرة يطلب حسنين بالقسم . وتكهرب الجو وظهر حسنين كوحش كاسر يريد أن يتخلص من شقيقه الجريح بأى ثمن .

وربما نجد العذر للفيلم فى اغفاله لهذا الجانب الضعيف من شخصية حسنين ضيق المساحة الزمنية للفيلم وحبكته الدرامية التى لم تكن تسمح فى النهاية بهبوط الانفعال او التلكؤ فى الاحداث التى كان ولابد أ نيفرضها الارتباط الجامد بنهاية الرواية ، حيث تسير فيها الأحداث أبطأ كثيرا مما يمكن أن يتحمله الفيلم فى نهايته . ولكننا ولا شك قد خسرنا بذلك تعميق شخصية حسنين الانسانية بأبعادها المختلفة واحتفظنا فقط بالابعاد المتماثلة التى تجعل منه شريرا خالصا بالفعل . وتفقده الى حد كبير طابعه الانسانى .

اما بخصوص حياة حسنين الباطنية وهى حياة ثرية يفرد لها

---

(١) انظر فنان الشعب صلاح أبو سيف ـ تاليف سعد الدين توفيق ص ٧٢ .

(٢) بداية ونهاية ص ٣٤٢ .

نجيب محفوظ مساحات كبيرة من الوصف المباشر او يعبر عنها بالكشف عما يدور فى ذهن حسنين من أحلام يقظة وذكريات ومنولوجات ، فقد اسقطها الفيلم مكتفيا ــ عن اضطرار لا اختيار ــ بالتعبير عن ابعاد شخصية حسنين المختلفة بالاحداث الظاهرة . وقد عمل الفيلم على ترجمة بعض مايجول بخاطر حسنين الى حوار صريح ظاهر فعندما يقول مثلا لاخيه حسين «لازم تكون زى بلاد بره كل شاب له بنت بيحبها وتحبه يتفسحوا مع بعض ويبوسوا بعض» أو عندما يقول له «دا انت حنبلى حنبلى .. والا مين عارف لو كان لها اخت تانية كان رأيك يكون ايه ؟» كان فى ذلك ترجمة حرفية تقريبا لبعض ماذكر فى الرواية على انه من الافكار التى تدور فى ذهنه .

كما أن المنولوج الأخير الذى يدور فى ذهن حسنين ويدين فيه نفسه **«انى شر الاسرة جميعا ، حقيقة يعرفها الجميع ، واذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح منها .. »** (١) وهو منولوج طويل ، احتفظ به الفيلم بعد ضغطه .

● نفيسة (عاهرة فى النهاية)

يقدم لنا نجيب محفوظ من خلال نفيسة دراسة متعمقة لشخصية فريدة لفتاة تتحول الى احتراف الدعارة مدفوعة بعوامل الفقر والدمامة واليأس **«لم يات الزوج بالامس والدنيا دنيا فكيف ياتى اليوم أو غداً »** (٢) .

وتضطر نفيسة للعمل بالخياطة تحت ضغط حاجة الاسرة بعد موت الأب وتشعر نفيسة فى هذا العمل بالمهانة .

وحياة نفيسة داخل البيت حياة ضيقة أما خارجه فهى تتسع . ومعظم الفصول التى تشغلها نفيسة فى الرواية تختص بوصف نشاطها فى الخارج حيث تنتقل للخياطة فى بيت عروس . كما تنتقل للخياطة فى بيت عروس سلمان يدفعها الفضول الى رؤيتها ولاتستطيع أن تمنع نفسها من السخرية من سلمان والاشتباك مع عروسه . وهذا هو مايخص نشاطها المعلن .

---

(١) بداية ونهاية ص ٣٨١ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٩ .

أما عن نشاطها السرى خارج البيت فيبدأ باستسلامها لغزل سلمان ابن البقال ثم قبول اللقاء به على انفراد فى الشوارع • ثم قبول الذهاب الى شقته على أمل الزواج منه • ولكن سلمان يغدر بها ويتزوج من غيرها • وتستسلم بعده نفيسة لعامل الورشة الميكانيكية الذى سبق ان كان يغازلها • وهى تستسلم له تحت الحاح مطلب الجسد • لكنه يناولها نصف ريال ثمنا لمضاجعتها ويكون ذلك بداية احترافها .

وقد حافظ الفيلم على نشاط نفيسة السرى خارج البيت أما عن عملها بالخياطة خارجه فلم يحرص على متابعته . وان كنا نسمع عنه احيانا . وعمل الفيلم من ناحية أخرى على توسيع دورها داخل البيت حيث ارتبطت بحركة حسنين • فهى تقدم له الجبنة والزيتون بدلا من العدس الذى يرفضه كما تمنحه «البرايز» بين كل حين وآخر ليتمكن من النزهة مع أصدقائه .

والى هنا لانجد خلافا بين شخصية نفيسة فى الفيلم عنها فى الرواية وما اضافه الفيلم على حياتها داخل الاسرة وماحذفه من مشاهد العمل لها فى البيوت خارج الأسرة لايغير من أبعاد شخصيتها الاساسية

ولكن الفيلم اذ يقف عند هذا الحد وحده يغفل عن قصد بعدا اساسيا من أبعاد شخصيتها وهو الحقد . انها تحقد على الرجال **«لقد كابدت من الرجال ما جعلها تحقد عليهم ولكن دون أن تخمد لهذا رغبة جسدها الذى يسيمها الهوان فكرهته كما تكره الفقر»** (١) وهى تحقد ايضا على شقيقها حسن **« وقد باتت الفتاة تضمر لشقيقها الأكبر من اللوم ، فلو انه وجد لنفسه عملا لما وجدت نفسها فى الوضع التى هى فيه** (٢) . وهى تحقد على بهية حتى أنها لاتخفى رضاءها بفسخ خطوبة حسنين لها وتحاول أن ترفع المسئولية عن حسنين وتلقى بها على والد بهية . كما أنها تهون من وقع الامر على بهية بقولها :

ـ لاخوف على بهية ستتزوج اليوم أو غدا

وعندما يرد عليها حسين

ـ هذا الكلام يصدق على كل فتاة ولكنه لايصلح دفاعا عن خطئنا

ترد عليه متهكمة ردا يدل على خفة الدم ولكنه لايخفى حقدها .

---

(١) بداية ونهاية ص ٢٤٩ •

(٢) المرجع السابق ص ٢٦٦ •

ـ لايصدق على كل فتاة ، والدليل على ذلك انه لايصدق على اخت حضرتك (١) .

وقد سبق أن علمت نفيسة فى مرحلة سابقة أن حسنين ذهب مع بهية الى السينما فعتبت عليه انه لم يأخذها معه وكانت تسخر من بدانة بهية وقصر قامتها . وفى زيارته التالية حيث كان بالمدرسة الحربية ، تمنحه نصف ريال وهى تقول له « هذا لفسحتك انت وحدك » (٢) وهو عكس ما جرى بالتمام فى الفيــلم حيث تناوله ريالا ليتمكن من اصطحاب خطيبته معه فى الفسحة .

وقد تعمد الفيلم اسقاط هذا البعد من شخصيتها ليجعل منهــا شهيدة بينما عمد الى تكثيف الظلال فى شخصية حسنين لتزداد المقابلة بينهما ولكنها مقابلة على حساب العمق فى بناء الشخصية .

هــذا ولم يتعمق السيناريو عالمها الباطن وما تعانيه من انفعالات على نحو ماهو فى الكتاب . ولم يترجم منه الى حركة ظاهرة غــير مايخص تجربتها مع سلمان كما ذكرنا عند سماعها لخبر زواجه . وفى آخــر مشهد لها وهى فى طريقها الى الموت تفور من الداخـل بالانفعال ويلعب المنولوج معها نفس الدور الذى يلعبه مع حسنين لكن السيناريو اذ احتفظ بمنولوج حسنين ليكشف لنا عن داخله لم يتسع لان ينقلنا الى داخل نفيسة فى الوقت نفسه وان حاول المخرج تغطية هذه الناحية بقدر الامكان بالتعبير عن باطن نفيسة من خلال مظهرها الخارجى فى ثيابهــا ومشيتها وحركاتها ونظرات عينيها .. يعينه فى ذلك تمثيل سناء جميل المتقن .

● حسن (ابن الشارع)

« كان ابن الشارع كما كان يدعوه ابوه فى ساعات الغضب » (٣) .

حسن هو أكبر اخوته وقد فشل فى تعليمه بسبب الفقر وتدليل والده .

(١) بداية ونهاية ص ٣٢٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٧ .

(٣) المرجع السابق ص ١١ .

ولايهمنا فى الفيلم ان نعرف محاولاته الفاشلة للالتحـاق ببعض الاعمال التافهة . نراه فى البيت بلا عمل وامه تسخر من تنطعه . ولكنه لايلبث ان يجد العمل المناسب له مع على صبرى ، فتوة يحمى القهوة من عبث البلطجية . يلمع نجمه فى حى العاهرات بانتصاره على محروس البلطجى بعد معركة عنيفة أنقذه فيها استخدام رأسه فى الضرب . وأطلقوا عليه حسن الروسى فى الرواية أو حسن أبو الروس فى الفيلم .

ويصبح حسن رفيقا لاحدى العاهرات ويعمل فى تجارة المخدرات وان كان لايكسب منهاماينبغى . ومايكسبه يصرفه على أعوانه للاحتفاظ بتدعيم مركزه .

ويعزله هذا العالم الخاص عن أسرته . وأن كان يتردد عليهم فى البداية يحمل لهم بعض الهدايا . ولكن لايلبث أن ينعزل عنهم تماما . ولكن عندما يزوره أخوه حسين ثم حسنين من بعده لسد احتياجاتهما المالية لايدخر وسعا لتوفير طلبهما .

وقد احتفظ لنا الفيلم بابعاد شخصيته كما هى فى الرواية ومافيها من تناقض فرغم شراسته التى تدعمها قوته الجسمية يحمل قلبا كبيرا نحو اسرته **((كان حب أسرته العاطفة الشريفة الوحيدة التى يخفق بهـا قلبه ، ولعلها الاثر الوحيد الذى تركته امه فى خلقه))** (١) وان كان ضعفه نحو أسرته لم يمنعه من رد أخيه حسنين بحزم عندما فكر فى مهاجمته .

حسنين : يعنى مافيش فايدة ترجع عن سيرك ده

حسن : أنا مستعد ارجع .. على شرط

حسنين : ايه هو ؟

حسن : انا صرفت عليك من مال حرام .. اقلع البدلة اللى عليك وتعالى نبتدى سوا من أول وجديد .

ويسقط حسن فى النهاية ، كما تسقط نفيسة ، وكما يسـقط حسنين ، حيث يتمكن أعداؤه من اصابته بجرح خطير فى رأسـه ويصبح طريد العدالة .

---

(١) بداية ونهاية ص ١٤٤ .

● حسنين (الغيرى)

هو النقيض المباشر لشخصية حسنين على طول الخط ، صورته المعدولة من وجهـــة النظر الاجتماعية على الأقل . فاذا كان حســـنين أنانيا لا يحب الا نفسه فحسين يحب أسرته ويضحى فى سبيل غيره ، عندما نجح فى البكالوريا رضى بالعمل لمعاونة أسرته على العيش بدلا من مواصلة التعليم . ويحاول الباشكاتب أن يغريه بالزواج من ابنته لكنه يمسك نفســه من أجل أسرته **((كان حسين أشبه الابناء باخلاق أمه فى صبرها وعقلها واخلاصها للأسرة» (١)** .

واذا كان حسنين لا يراعى تقاليد الجوار ويطارد بهية فى السطح ، فان حسين ينتقد تصرفه ويؤنبه .

حسنين : هى قلة أدب منى انى أكون انسانا يقدر الجمال .

حسين : قلة أدب كونك تفكر تخون الراجل اللى ائتمنك على بيته الراجل اللى بيعطف علينا .. ده اخترع حكاية الدروس عشان يساعدنا .

واذا كان حسـنين يميل الى التظاهر الاجتماعى فان حسين يرفض الكذب .

واذا كان حسنين يرفض الواقع ويتمرد عليه فحسين يسلم به ، لا عن خمول أو تخاذل عن النضال ولكن عن تعقل وتبصر للامور . فهــو يعمل على تغيير الواقع بقـــدر ما يستطيع ولكن بدون تهور أو اندفاع أعمى .

واذا كان حسنين تجتاحه تطلعاته الطبقية وتدفعه الى فسخ خطوبته من بهية وطلب يد ابنة يسرى بك لركوب طبقة أعلى ، فان حسين يذهب ليطلب يد بهية .

ولذلك بقى حسين وحده من بين أبناء الاسرة بعيدا عن السقوط .

ولم يختلف الفيلم عن الرواية فى تصوير أي بعد من أبعاد شخصية حسين فيما عدا القليل النادر مما ذكر فى الرواية عن بعض صراعاته النفسية وأسقطه الفيلم .

---

(١) بداية ونهاية ص ٢٤ .

● الأم (رأس الأسرة)

((يالها من امرأة عظيمة شاء الله أن يبتلى أسرتنا بمصيبة قاصمة ولكن سبق لطفه فقدر أن تكون هذه المرأة امنا . ماذا يكون مصيرنا لولاها ؟)) (١) .

هذا هو رأى حسين فى امه عندما وردت على ذهنه وهو فى طريقه الى طنطا داخل القطار .

والواقع أن الأم كانت بالفعل عصب الأسرة . ورأسها المدبر بعد أن تركها الاب فى مهب العواصف عرضة للجوع والتشرد .

ويبرز دور الام فى بداية الرواية كما يبرز فى بداية الفيلم وتكون هى الشخصية السائدة ثم يشحب دورها بالتدريج بعد ذلك .

فى المشاهد الاولى نراها تبذل جهدها للحصول على المعاش . تفرض نظاما صارما فى الطعام ولاتقبل الخروج عليه ، تسخر من تنطع حسن . تضربه على صدره وتأمره أن يبحث له عن مورد رزق . تدفع ابنتها للعمل بالخياطة وتقوم هى على خدمة البيت . تبيع الاثاث قطعة بعد أخرى لتوفر الطعام للافواه ولاتتهاون فى تأنيب ابنائها بعنف عندما يصدر خطأ عن أحدهم كما حدث عندما كسر زجاج النافذة . لاتسمح بتدخل حسنين للاعتراض على بيع الاثاث ، وترفض اعتراضه على عمل اخته بالخياطة ..

والحزم هو سمتها الاساسية الواضحة فى كل تصرفاتها . ولكنها تكشف عن قلب الام العطوف عندما يزورها حسن ابنها العاق بعد غيبة طويلة فتنتحى به جانبا تسأله عن حاله . وعندما ينجح حسين ترفض أن تتحكم فى مستقبله كما تتحكم فى حياته وتترك له فرصة الاختيار أن يواصل تعليمه أو يعمل لمعاونتهم على العيش .

وبعد تخرج حسنين من المدرسة الحربية يصبح هو صاحب الصوت الاعلى ويحرك الأم والأسرة بعد أن كانت هى التى تحركه . وتضطر أن تستسلم لرغبته فى العزال وأمام ثوراته على وضع الاسرة واخوته لاتملك غير أن تدعوه الى التريث .

---

(١) بداية ونهاية ص ١٩٨ .

وفى النهاية يصل اليها ابنها الاكبر جريحا بينما يترك حسنين البيت الى القسم حيث يتسلم أخته العاهرة • وندرك أن الظروف كانت اقوى من هذه الأم العظيمة فقد سقط أبناؤها رغم كفاحها البطولى المرير لحمايتهم وان بقى لها منهم حسين .

وهذه هى مأساة الأم فى الفيلم كما هى فى الرواية .

(جـ) التقويم الفنى للفيلم

بعد أن ناقشنا البناء المعمارى للأحداث بين الفيلم والرواية ثم مفهوم الشخصيات بينهما ، نصل الى المستوى الاكثر خصوصية من المناقشة وان كان هذا لايعنى بالضرورة أنه الاكثر أهمية بالنسبة لدراسة المشكلة الجمالية للاعداد السينمائى من الرواية الى الفيلم . وكل ماذكرناه يسهم فى توضيح نقط الاتفاق بين الفيلم والرواية ونقط الخلاف بينهما ويفسر لنا كيف تتم عملية الترجمة ومدى ماحققته من توفيق . ويسلمنا فى النهاية — بصورة أفضل — الى مانريد أن نطرحه الآن للمناقشة عن دور الصورة السينمائية فى هذه العملية .

وعند هذا المستوى يبرز دور المخرج ويصبح هو المسئول الأول وان كان هذا لايرفع عنه المسئولية بالنسبة لبناء الاحداث وبناء الشخصيات من الوجهة الدرامية السينمائية السابقة ذلك أن عملية الابداع الفنى السينمائى عملية متصلة ومتداخلة وان اشترك فى اعدادها فنانون وفنيون مختلفون وتم تنفيذها من خلال عمليات عديدة ، والمخرج وحده هو الذى يستوعب كل هذه العمليات ويوجه كل العاملين معه أو يناقشهم فى عملهم أو يوضح مايريده • وعلى قدر وضوح مفهوم العمل فى ذهنه تتوقف نتيجته النهائية الى حد كبير • ذلك أن هناك عوائق كثيرة تحول بينه وبين تحقيق ما يريده ؛ وقد ينجح فى تذليلها بصورة أو بأخرى ولكن اذا كان مفهوم العمل غير واضح فى ذهنه — أصلا — فلا أمل فى الوصول اطلاقا الى نتيجة مرضية مهما بذل العاملون معه من جهد •

وقد شارك صلاح أبو سيف فى وضع سيناريو بداية ونهاية مع صلاح عز الدين والمناقشة السابقة تكشف لنا عما وصل اليه سيناريو الفيلم من نضج واقتراب من مفهوم الرواية الى حد كبير . ولاجدال فى أن صلاح أبو سيف من أعمق المخرجين فهما لنجيب محفوظ ، ويرجع

ذلك الى التقارب الواضح فى المزاج الفنى بينهما كما تدل عليه أعمال كل منهما رغم اختلاف الوسط . وكانت العلاقة الفنية الطويلة بينهما فى اعمال مشتركة نتيجة طبيعية لهذا التقارب ثم كانت سببا فى تدعيمه . وفى رأيى أن «بداية ونهاية» من أنضج ما أثمرته هذه العلاقة بينهما ان لم تكن انضجها على الاطلاق .

وتتعدد امكانيات الصورة السينمائية فى يد المخرج على نحو ماسبق أن بيناه : الاطار ، الحركة داخله ، وزاوية الكاميرا ، وحركتها ، والممثل ، والملابس ، والديكور ، والاضاءة ، والاكسسوار ، والمونتاج .. ثم التكوين العام الذى يجمع بين عناصر الصورة المختلفة . وذلك فضلا عن جانب الصوت من موسيقى ومؤثرات .. ثم الايقاع الذى يجمع بين كل هذه المكونات البصرية والسمعية معا . (راجع بين البناء الفيلمى والبناء الروائى) .

وقد يفيدنا تجميع وتصنيف استخدامات كل عامل من هذه العوامل فى «بداية ونهاية» . غير أن هذه العوامل لا تعمل منفردة كل منها على حدة وانما تعمل معا على تجسيم شخصيات الرواية واحداثها . ويحدد لنا اسلوب المخرج الاطار العام الذى يجمع بيسها فى وحدة متكاملة .. ومن ثم فعلينا أن نبحث فى الاجابة على الاسئلة التالية بالتحديد .

كيف استطاع صلاح أبو سيف أن يستخدم هذه العوامل فى تجسيم شخصيات الرواية ؟

كيف استطاع أن يستخدمها فى تجسيم الأحداث ؟

١ ـ الصورة والشخصية والممثل :

بعد أن شاهدت الفيلم ثلاث مرات متتالية قبل أن أكتب هذه الدراسة مباشرة وكنت قد شاهدته من قبل مالايقل عن ثلاث مرات اخرى ، تبين لى **أن أبرز مايستخدمه صلاح ابو سيف من عوامل الصورة السينمائية هو الممثل** وليس المونتاج كما قد نتوهم للوهلة الاولى تحت تأثير استعراض صلاح أبو سيف لمهارته فى هذه الناحية التى تركتها فيه فترة عمله الاولى لمدة عشر سنوات فى المونتاج قبل أن يتحول الى الاخراج . وبعد تأمل لاعمال صلاح أبو سيف وقد رأيتها جميعا وسبق أن قدمت عنها دراسة شاملة (١) ، وجدت أن هذا الحكم

(١) انظر : اخراج صلاح أبو سيف ـ مجلة «المجلة» عددى يناير وابريل ١٩٦٣ .

لايقتصر على بداية ونهاية وحده وانما ينسحب على كل افلامه تقريبا . فالممثل هو العنصر الهام فى يد صلاح ابو سيف ويأتى المونتاج فى المرحلة التالية بل ان وضوح **استعراض** صلاح ابو سيف لمهارته فى المونتاج أحيانا يفقد العمل تلقائيته ويغلب عليه تكلف الصنعة .

وهو ما لانجده اطلاقا بالنسبة للممثل فى افلام صلاح ابو سيف الذى يبدو مقنعا للغاية حتى فى أصغر أدواره .

ولايرجع ذلك الى قدرة صلاح ابو سيف وحدها على اختيارالممثل المناسب للدور ، ذلك أنه من الممثلين من يقوم بنفس الدور تقريبا مع مخرج آخر ولا يصل الى نفس النتيجة وانما يرجع أيضا الى قدرته على توجيه الممثل فى حركاته واشاراته وسكناته ، بما يتفق والشخصية التى يقوم بها . وقد دل صلاح ابو سيف على أستاذيته فى هذه الناحية على وجه الخصوص . وماكان له أن يصل الى هذا المستوى بغير دراسته المتعمقة لشخصياته .

واذا حاولنا أن نتأمل اهم أفلامه نجدها جميعا تدور فى نفس الاحياء والمستوى الاجتماعى وتضم نفس النوعية من الشخصيات تقريبا ، وهى شخصيات ابن البلد فى البيئة المصرية الشعبية التى يسكنها أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة . انها نفس البيئة ونفس الطبقة ونفس الشخصيات التى تدور حولها أعمال نجيب محفوظ الاجتماعية ويعرفها كل منهما معرفة جيدة .

ولانه يختار الممثل جيدا وفقا لمفهوم الشخصية الواضح فى ذهنه ويعرف كيف يوجهه وكيف يختار ملابسه وكيف يوظف بقية العناصر السينمائية الأخرى لتدعيم دوره ، نجد من الممثلين من وصل الى أرقى مستوياته وقدم أفضل أدواره فى أفلام صلاح أبو سيف مثل : نجمه ابراهيم فى دور ريا فى «ريا وسكينة» وشكرى سرحان فى دور امام وتحية كاريوكا فى دور شفاعات فى «شباب امرأة» وفريد شوقى فى دور هريدى فى «الفتوة» وعمر الشريف فى دور حسنين وسناء جميل فى دور نفيسة فى «بداية ونهاية» وحمدى أحمد فى دور محجوب فى «القاهرة ٣٠» .

وتحدد الملابس المظهر الخارجى للشخصية . وفى «بداية ونهاية» تبرز بوضوح العناية باختيار الملابس التى تكشف عن سمات الشخصية النفسية أيضا فضلا عن تحديد المستوى الاقتصادى بالاضافة الى تحديد زمن الأحداث . فالطربوش الذى نراه أكثر من مرة على رأس أكثر من

شخصية مثل فريد أفندى والباشكاتب وحسين يسهم فى تحديد زمن الاحداث وكذلك حمالة البنطلون التى يكشف عنها حسنين عندما يخلع جاكتته والبابيون حول رقبة على صبرى . وتكشف لنا الملابس الفقيرة لأفراد الأسرة عن مستوى ضيقهم المالى . ويتضح لنا ذلك مع رؤية أول اعضائها حسنين فى أول مشهد عائدا من المدرسة يرتدى جاكتة تختلف عن البنطلون . كما نلحظ التمزق بفعل القدم فى بعض ثيابهم .

أما الملابس السوداء الكالحة التى ترتديها كل من نفيسة وامها بصفة دائمة فهى فضلا عن تعبيرها عن الفقر تضفى عليهما مسحة الحزن اللازمة وتساعد فى خلق الجو الكابى للاحداث . وتدل ثياب سلمان المنهدلة فضلا عن قذارتها الشديدة عن نوع شخصيته بل ونوع مهنته أيضا وتتكون من جاكتة قديمة على جلباب وفوق الراس طربوش مطبق ، حافته مزيتة .

وعندما يصعد حسين للتدريس لسالم بن فريد افندى لاينسى صلاح أبو سيف أن يجعله يرتدى الجاكتة فوق البيجاما ثم يضع الطربوش على رأسه كعادة أولاد الفقراء وقتها . فهو يخجل أن يصعد بالبيجاما ، وفى الوقت نفسه يريد ادخار البدلة حتى لاتستهلك بسرعة . هذا وقد نص نجيب محفوظ على هذا الزى فى روايته .

وتستخدم الملابس كجزء من الحدث له قيمة تعبيرية عندما نرى حسنين يضع بجسارة ساقا على اخرى وهو مع حسين فى انتظار بهجرى بك بصالة القصر ، فيظهر نعل الحذاء المتآكل بوضوح . ويشير حسين الى شقيقه على نعل حذائه وينتبه حسنين فيرفع ساقه عن الاخرى ويجلس فى اعتدال .

وماهو اهم من الملابس عند صلاح أبو سيف فى تحديد صورة الممثل والتعبير عن شخصيته فى حالاتها المختلفة تلك الحركات الصغيرة التى تصدر عنه تلقائيا ويهتم صلاح ابو سيف بهذه الحركات اهتماما واضحا. ويمد الممثل بكمية وفيرة منها . مما يدل على عمق دراسته للشخصية .

ونضرب مثلا على ذلك حركة عمر الشريف فى دور حسنين وهو يمسح كفه فى الجاكتة عقب اضطراره لقبول مد يده لمصافحة رجل عجوز من أهل الحارة يعزيه فى والده فى أول مشهد . وهذه حركة مدروسة ومعبرة والاهم من ذلك انها تصدر عن الممثل بصورة تلقائية وناعمة بحيث لاتلفت نظر المتفرج .

واذا كان حسنين يمد يده للمصافحة ثم يمسحها تأففا فى أول الفيلم فانه بعد أن يتخرج من المدرسة الحربية يتجاهل تماما مصافحة اليد التى تمتد اليه من أهل الحارة يهنئه صاحبها بالنجاح . وفى هذه الحالة تبدو حركة مقصودة واضحة للمشاهد . وهكذا يفيد صلاح ابو سيف من الحركة وقلبها للتعبير عن التطور النفسى لحسنين . ونعود الى بداية الفيلم عندما يخرج حسنين من المطبخ بعد أن تناول الجبنة والحلاوة سرا فنراه يمسح فمه من أثر الاكل بظهر كفه كعادة أبناء البلد على عكس ما نجده من حركة مماثلة فى الأفلام الأجنبية حيث يمسح الشخص فمه ببطن كفه . وتزداد القيمة التعبيرية لهذه الحركة اذا ما علمنا انه يقوم بها وقد بدأ باعتراضه الشديد على أن تعمل اخته خياطة فهذه تذكرنا بطلباته فى الطعام التى لاتتحملها الاسرة وفى الوقت نفسه يرفض مورد رزق شريف بدافع التظاهر الاجتماعى مما يكشف عن تناقضاته الداخلية من البداية . تلك المتناقضات التى تودى به فى النهاية .

ومنها ايضا حركة كفه يتحسس الاثاث الذى يجلس عليه عندما صعد الى شقة فريد افندى لاول مرة وكانت أمه قد بدأت تبيع أثاث منزلها .

وبينما هو يفتح مع فريد افندى موضوع طلب يد ابنته بهية تتسلل أصابعه الى موضع زرار مفتوح من جاكتة البيجاما التى يرتديها تحت جاكتة البدلة لتمكين اغلاقها .

ومنها نظرة الاعتزاز التى يلقى بها على زملائه بعد مصافحة يسرى بك فى السينما . ومنها حركة أصابع يده المتوترة على مكتب يسرى بك وهو يتجرأ على طلب يد ابنته . .

وفيما عدا عمر الشريف فى دور حسنين نجد من الحركات المماثلة التى يقوم بها الممثلون تعبيرا عن الشخصيات التى يقومون بها حركة أمينة رزق فى دور «الأم» وقد عادت ــ فى أول الفيلم ــ بعد بحث طويل وراء اجراءات صرف المعاش تجلس على الكنبة وتخلع حذاءيها ثم تأخذهما بين يديها وتصفقهما معا عدة مرات لترفع عنهما ما علق بهما من غبار ، على عادة السيدة المصرية الفقيرة بعد أن تقطع مسافة كبيرة من المشى . وقبل ان تبدأ الام تأنيبها لحسنين على طلبه يد بهية نراها تزدرد ريقها فى لحظة صمت قصيرة تعبر عن شدة الانفعال ــ أى حركة الازدراد ــ وتنبىء بالهجوم العاصف على حسنين .

وسناء جميل فى دور «نفيسة» تشوح بيدها تماما كما تشوح بنت البلد الفقيرة وهى تقول لسلمان خائفة «أنا هاروح» . حركة فيها خوف بنت البلد ودلالها حيث تشعر بأنها مرغوبة . وحركة نفيسة التلقائية عندما تميل بجذعها لتقضم فتلة خيط بصدر جاكتة حسنين حركة مدروسة لاتصدر الا عن خياطة . كما أنها تعبر أيضا عن نوع مشاعرها نحو شقيقها حسنين الذى تمنحه ريالا بعدها حتى يستطيع السهر مع زملائه كما يريد .

وفريد شوقى فى دور «حسن» يمد يده فى جيبه ليخرج ما به من نقود ، يناولها لامه ثم يلمح بين قطع النقود فى يد امه شيئا ما يلتقطه بسرعة ويعيده الى جيبه قبل أن تلمح امه طبيعة هذا الشىء وطبيعى ان تثير هذه الحركة المشاهد الذى لابد وأن يدرك انها شىء غريب ولابد أنها قطعة من المخدرات بعد أن علمنا انه بدأ يعمل مع على صبرى فى تجارتها. واذا لم يصل المشاهد الى هذا الاستنتاج فستبقى للحركة غرابتها المطلوبة بعد أن أصبح لحسن عالمه الخاص بعيدا عن الاسرة .

وتعبر حركة حسن وهو يكسر الفطيرة بيديه ثم يقربها الى أنفه ليتعرف على طبيعة السمن المصنوعة منه — وكان فريد أفندى قد أهدى الفطيرة للاسرة — عن حركة «أصيلة» لابن البلد الناصح • وتماثلها حركته عندما «يدب» يده فى برطمان السمن الذى أحضره ضمن هديته للاسرة فى العيد ثم يخرج أصابعه يدفعها تحت أنف شقيقه وهو يقول «ده سمن ... سمنة بلدى معتبرة» .

وصلاح منصور فى دور «سلمان» ابن البقال يرفع يده بسلة البيض ليعلقها فى مشجبها دون أن ينظر الى موضعه بينما يواصل البيع للزبائن كأى بائع أصبحت أطرافه بحكم العادة تعرف طريقها الى الأشياء المطلوبة حوله دون بذل انتباه خاص . وعندما يحيى نفيسة داخل الدكان بتقديم البونبونى يمد كفه داخل العلبة مفرودة على آخرها وكأنه بصدد اغتراف كبشة منها ولكننا نفاجأ بانه لايخرج بيده سوى واحدة منها فقط يقدمها لنفيسة .

وهكذا يبدو من هذه الأمثلة — التى لا يمكن أن تكون شاملة تماما — الى أى مدى ينجح صلاح أبو سيف فى اعطاء الشخصية طابعها الخاص فى مختلف أحوالها من خلال هذه الحركات المدروسة • وكلها اشبه بلوازم العادة اللصيقة بالشخصية • وهى حركات بسيطة لكنها خاصة ومعبرة • وقد حرصت على ذكر العديد منها لأنها — كما أرى — هى ما تضفى على

الشخصية طابعها الخاص ٠ وهى ما يميز صلاح أبو سيف فى عمله على غيره من المخرجين ٠

وقد لجأ صلاح أبو سيف الى استخدام اللقطات المتوسطة فى الحجم مما يبرز هذه الحركات الخاصة دون اسراف فى التركيز ٠ وفى بعض حالاتها فضل استخدام اللقطة العامة لوضوح الحركة من ناحية ولاهمية الحدث المحيط بها ٠ فلقطة الأم مثلا وهى تصفق فردتى حذائها مأخوذة فى لقطة عامة ٠ لأنه من المهم أيضا أن نرى كيف تجلس على الكنبة ٠

ولم تكن هذه الحركات الخاصة وحدها ما يعطى الشخصية طابعها الخاص وانما هناك طريقة المشى وطريقة الحديث والطابع العام لنظرة العين وطابع الحركة العام للممثل وحجم جسمه ، وهى كلها مما تدخل فيه امكانيات الممثل بنصيب وافر وينحصر دور المخرج فى الاختيار والتوجيه ٠

اما بخصوص الحركة نفسها فالمخرج هو الذى يحددها بالطبع وهى مما يدخل فى طريقة سرده للحدث الى جانب انها تدخل فى طريقة رسمه للشخصية ٠ ونضرب مثلا على ذلك خروج نفيسة من القسم فى نهاية الفيلم خلف شقيقها حسنين ذليلة كسيرة كالكلب الضال ٠ المخرج هو الذى يحدد موضعها من أخيها ويحدد خط سيرها بالنسبة للأجسام المحيطة بها ويحدد سرعة المشى ، وقد يتركها بعد ذلك أو يحدد لها طريقة وضع الرأس واليدين أثناء المشى ولكن لا بد وأن يصف لها الحالة النفسية المطلوبة ٠ ومع ذلك فان كل هذا لا يحقق الحضور المطلوب فى تلك اللحظة لشخصية «نفيسة كامل على» أخت حسنين الضابط وحسن البلطجى بكل ما لها من أبعاد نفسية واجتماعية وجسدية خاصة ٠٠٠ وذلك هو ما يحققه الممثل وحده معتمدا على موهبته الخاصة وهى ما تميز ممثلا عن آخر ٠ ومن هذه الناحية تأتى أهمية اختيار الممثل المناسب للدور ٠

ولا شك ان صلاح أبو سيف قد وفق فى اختيار سناء جميل لدور نفيسة وأمينة رزق لدور الأم وفريد شوقى لدور حسن وعمر الشريف لدور حسنين وحسين كمال لدور حسين ، وان بدا الأخيران أكبر سنا مما يجب لطلبة فى السنوات النهائية للمدرسة الثانوية ٠ اما صلاح منصور فكان سلمان لو خرج لنا من الكتاب نفسه ٠ ولم يقل توفيقا فى اختياره للممثلين الذين أدوا الأدوار الثانوية فكانوا تجسيما حيا لما ورد عنها فى رواية نجيب محفوظ مثل فريد أفندى الموظف البسيط الطيب القلب

وعلى صبرى المغنى القديم المغمور الذى يلجأ فى النهاية الى تجارة المخدرات وحسان حسان الباشكاتب الذى يجد فى الموظف الجديد صيدة كزوج لابنته ..

هذا ولم نأت بعد على كل العوامل التى يستخدمها المخرج لتجسيم شخصيات الرواية فى صورة سينمائية على الشاشة . ذلك ان هذه الشخصيات لا تكشف عن نفسها الا من خلال الحدث . وهذا ما ينقلنا الى بحث النقطة التالية فى الفيلم عن الحدث والصوة السينمائية للاجابة على السؤال الذى سبق اثارته عن مدى استخدام صلاح أبو سيف لامكانيات الصورة السينمائية فى تجسيم احداث الرواية .

٢ ـ الصورة السينمائية والحدث :

ليس الديكور هو أهم ما فى الصورة السينمائية لكنه الاطار الذى تتحرك داخله الشخصيات وتجرى فيه الأحداث وهو أول ما يواجهنا من محتويات الصورة العامة . كما ان اللبس هو أول ما يواجهنا من شخصية صاحبه . ومن ناحية أخرى فان العناية التى يوليها صلاح أبو سيف للديكور والاكسسوار المتعلق به ترفع من قيمته كثيرا فى أفلامه وتدفع به الى المقدمة كعامل مميز فى الصورة السينمائية التى يخلقها صلاح ابوسيف . واهتمامات صلاح أبو سيف بالتفصيل التى سبق ان اطلعنا على نماذج منها فى الملابس وحركات الممثلين التفصيلية الصغيرة تنعكس أيضا على الديكور واستخداماته للاكسسوار .

وأول ما يواجهنا من ديكورات « بداية ونهاية » هو ديكور الحارة الضيقة المزدحمة بالناس والدكاكين ، تحدد لنا البيئة الاجتماعية والمستوى الاقتصادى العام للشخصيات التى نقبل على سرد حكايتهم . ويتحدد بالتالى أنواع الأماكن التى سندخلها وكلها من الأماكن الشعبية الفقيرة التى درسها صلاح أبو سيف ونجح فى تصوير تفاصيلها فى أهم أفلامه .

والديكور الأساسى فى « بداية ونهاية » هو ديكور شقة الأسرة . **ويحرص صلاح ابو سيف دائما على أن يكون الديكور بما فيه من اكسسوار مناسبا تماما لمستوى الشخصيات التى تعيش فيه .** لذلك كانت شقة الأسرة شقة فقيرة وأول مظاهر فقرها ـ عدا الحى نفسه ثم البيت ـ انها علاوة على ذلك تحت الأرض . فهى شقة فى البدروم حوائطها كالحة متآكلة تنشع بالرطوبة ، وبابها من الخشب على الطراز القديم . والفرش داخل الشقة

سراير من حديد وكتب وكراسى من الخشـــب ودولاب • والمكتب عبارة عن منضدة صغيرة • وعليها جميعا يظهر فعل الزمن •

وصلاح أبو سيف مغرم باستغلال الحوائط فلا يتركها خالية أبدا . وعلى حوائط الشقة نجد من مواد الاكسسوار ما يظل فى الخلفية الى أن يأتى الوقت المناسب لاستغلالها مثل لوحة « الصبر مفتاح الفرج » ويبرز دورها عقب عودة نفيسة من شقة سلمان حيث تقف خلف باب حجرتها متأثرة والى جانبها تظهر هذه اللوحة على الحائط • وهناك أيضا لوحة أخرى معلقة فى الصالة تحمل عبارة « اتق شر من أحسنت اليه » وهى عبارة غريبة ، وأظن ان صلاح أبو سيف قد وضعها ليربط بينها وبين شخصية حسنين الذى يبالغ الفيلم فى ادانته أكثر مما تدينه الرواية (كما سبق أن رأينا فى تحليلنا لشخصيته بين الفيلم والرواية) • وتأتى هذه اللوحة بقصد تأكيد هذا الاتجاه • وبغض النظر عما فى هذه الادانة لحسنين من تحريف لشخصيته فان استخدام هذه اللوحة واستخدام اللوحة السابقة يحد من اتساع مفهوم الأحداث • والموضوع أغنى كثيرا من أن تلخصـــه مثل هذه الحكمة أو تلك •

أما صورة الأب المعلقة على الحائط فانها تظهر فى أكثر من مشهد من المشاهد التى تجرى داخل الشقة • ولكن قيمتها التعبيرية تظهر بوضوح فى المشهد الذى يثور فيه حسنين على وضعهم بعد أن تخرج فى المدرسة الحربية ويأمر بوقف أخته عن العمل بالخياطة وترك هذه الشقة والحى كله • كما كانت صورة الأب وحدها بارزة على حائط الشقة الجديدة فى أول مشاهدها الذى ينتهى بثورة أخرى من ثورات حسنين بعد أن فسخ خطوبته من بهية التى أقبلت مع أمها لزيارته وتحديد موعد الزواج • وكان هذا الاستخدام للصورة فى كلا المشهدين مقبولا •

كما يظهر فى خلفية المشاهد الأولى بالصالة ساعة حائط كبيرة من الطراز القديم • ولا ينسى صلاح أبو سيف بعد مشهد بيع الأثاث ان يجعلنا نرى فى خلفية الصورة أثر الساعة على الحائط • فيحمل الينا باختصار وبصورة أقوى تأثيرا خبر بيعها •

ومن الاستخدامات المؤثرة أيضا لقطع الاكسسوار الكرسى الذى تهبط عليه الأم جالسة لتسترد أنفاسها من الفرحة عقب سماعها خبر نجاح ابنها• وكان بائع الأثاث يجمع الأثاث الذى تم له شراؤه وجاء يطلب منها أن تقوم ليأخذ الكرسى • وقد سبق أن استخدم كوكتو نفس الحركة تقريبا فى أول

أفلامه وأمتعها « الحسناء والوحش » ١٩٤٦ ولا أدرى ان كان صلاح أبو سيف قد رأى هذا الفيلم قبل اخراج فيلمه « بداية ونهاية » ١٩٦٠ أم ان المسألة من قبيل توارد الخواطر • وعلى كل حال فالمسألة لا تحتاج الى الاقتباس ولم يكن من الصعب على صلاح أبو سيف أن يتوصل الى هذا الاستخدام بنفسه • وقد جاءت الحادثة فى « بداية ونهاية » ملائمة ومعبرة ونابعة عن الموقف وتتفق وأسلوب صلاح أبو سيف •

وخارج حدود الأسرة نجد كذلك **الكتابة على الحوائط مثل** أسعار المشروبات مكتوبة على حائط القهوة خلف حسنين وعلى صبرى ، تؤكد جو القهوة البلدى وتحدد الأسعار التى تسهم فى تحديد زمن الأحداث بمقارنتها بأسعار اليوم •

وخلف مشهد الاشتباك بين نفيسة وسلمان بعد أن غدر بها وهى تطالبه بأن يرفض أمر أبيه بالزواج من غيرها نقرأ على الحائط بخط ردىء وحروف كبيرة اعلان عن مأذون شرعى (!!) •

ومن استخداماته المعبرة لقطع الاكسسوار أيضا استخدام المرآة فى حجرة نفيسة تسرع بالنظر الى صورة وجهها فيها عقب عودتها من شقة سلمان مباشرة فتنقل لنا احساسها الداخلى بالقلق • وبعد معركتها مع سلمان وغدره بها تعود الى المرآة وما أن تلقى نظرة على صورتها على سطحها حتى تمسك بأقرب جسم حاد وتقذف به المرآة فتحطمها •

أما المرآة الكبيرة فى بيت حسن فيستخدمها المخرج لوصف ما يجرى بعيدا عن حسين الذى نراه جالسا وحده فى انتظار شقيقه حسن بينما نرى صورة حسن من خلال المرآة وهو يتجه الى رفيقته سناء تمنحه أساورها ليعود بها الى حسين فكانت اللقطة بذلك أكثر ثراء مما لو انتقلنا بين حسين ينتظر من ناحية وما يجرى بين حسن ورفيقته من ناحية أخرى •

وداخل الديكور يتحرك الممثلون • ونقصد بالحركة هنا الحركة التى تحكى الحدث وتحمل فى الوقت نفسه طابع الشخصية • ويصل صلاح أبو سيف الى ذروته من هذه الناحية فى « بداية ونهاية » فى مشهدين أولهما مشهد الصراع بين حسنين وحسين • عند ما ذهب الأول ببدلته الرسمية الى الثانى يطلب منه بداية حياة جديدة بعيدة عن الجريمة • فقد أخذت الحركة بينهما شكل التفاف دائرى من جانب كل منهما حول الآخر • وكانا فى حركتهما أشبه بحيوانين مفترسين يتصارعان داخل قفص

مغلق • والواقع ان مثل هذا التشبه الأدبى لا يحدد لنا تماما جوهر التعبير السينمائى لهذه الحركة ولكنه يقربنا منه ، ذلك انه اذا كان من الصعب تحويل ما هو أدبى على وجه الخصوص الى ما هو سينمائى فمن الصعب أيضـا تحويل ما هو سينمائى على وجه الخصوص الى ما هو أدبى • والتعبير هنا بالحركة كان تعبيرا سينمائيا خالصا •

والواقع ان حـركة الممثلين وحدها لا يمكن عزلها عن الحـركة فى المشهد كله التى تخلقها أيضا حركة الكاميرا ونقلات المونتاج من لقطة الى أخرى • كما ان التكوين العام للكادرات داخل هذا المشهد لا يمكن اغفال تأثيره كذلك •

ولما كان الدافع لحركة حسنين هو خوفه على النجمة فوق كتفه فان كتف حسنين تبرز دائما فى المقدمة بينما يقف حسن فى الخلفية فى مواجهه الكاميرا • أو بمعنى آخر فى مواجهة النجمة فوق الكتف التى يجمعه بها كادر واحد فى منظر متوسط •

والمشهد الثانى الذى تبرز فيه قيمة حركة الممثل أيضا على غيرها من عوامل سينمائية أخرى توظف لخدمتها ، مشهد اعلان حسنين بين أسرته لفسخ خطوبته من بهية بعد خروجها غاضبة مع أمها • فقد وقع الخبر على الأسرة كالقنبلة وكان لكل منهم ردود أفعاله الخاصة التى عكستها لنـا حركتهم وفى مقدمتهم حسنين نفسه الذى أخذ يقطع المكان ذهابا وايابا من اليمين الى اليسار وبالعكس مخترقا أعضاء أسرته وهو يعلن بعصبية عن طموحه الطبقى بالزواج من واحدة أخرى أرقى طبقيا تلائم مركزه الجديد بعد أن أصبح ضابطا •

ويضاعف من حـدة حركته متابعة الكاميرا له بحـركة عرضـية الى الشمال والى اليمين فتمر الكاميرا على أعضاء الأسرة المحيطة به فيدخلون الـكادر ويخرجون منه وهم يتابعون حركته يحاولون أن يفهموا منه سبب تصرفه •

وكان حسين أشدهم اعتراضا على هذا الموقف غير الكريم من شقيقه • لذلك نجده يحاول ملاحقة شقيقه فى حركته وفى النهاية عند ما يخرج حسنين من الكادر تاركا المكان نرى حسين يتجه فى أثره ويقف عند نفس النقطة الأخيرة التى كان يشغلها حسنين من تكوين الكادر • وترهص هذه الحركة الأخيرة لحسين ووضعه داخل الكادر بما نراه فيما بعد ، حيث يتقدم لطلب يد بهية التى تخلى عنها حسنين •

واذا كانت حركة الكاميرا هنا تعمل على مضاعفة تاثير الحركة المطلوب مضاعفتها فهى فى مشاهد أخرى تساعد على تحديد الاطار المطلوب وتخلق العلاقة بين الخاص باللقطة القريبة والعام باللقطة العامة ·· مثل حركة الزوم الى الخلف من لقطة متوسطة لحسن يسند على صبرى فى الغناء ويتسع الكادر بحركة الزوم الى الخلف لتكشف الهـــما بدآ فى عملهما المشترك بالقهوة · فتراهما وسط التخت · ويتسع الكادر بمواصلة الحركة الى الخلف حتى يظهر الزبائن حـول الموائد ويظهر أحـــد الأبواب على يمين الكادر · وهو الباب الذى يدخل منه محروس البلطجى ·

وبحركة كاميرا عكس السابقة نحصل على الربط بين العام والخاص حين نبدأ بلقطة عامة لقهوة بلدى فقيرة وتتحرك الكاميرا ترافلينج الى الأمام فتحد من اتساع الكادر لنرى حسن مع مجموعة من زملائه يلاعبهم الورق· ويقبل على صبرى فيقوم معه حسن ويتقدمان الى الأمام فتتحرك الكاميرا معهما الى الخلف ليظلا داخل الصورة فى لقطة امريكاني وعند ما يجلسان جانبا ويبدآن الحديث تقترب منهما الكاميرا ليصبحا فى لقطة متوسطة · وذلك لابراز أهمية ما يدور بينهما وعزله عن بقية الجو العام الذى لم يعد له اهمية بعد أن أحطنا به · وتقوم حركة الكاميرا بذلك بدور تعبيرى يسهم فى تدعيم سرد القصة ·

وفى المثالين السابقين كانت حـــركة الكاميرا تحدد حجم الكادر وحجم الكادر وحده له أهميته الوصفية للحدث الى جانب قيمته التاثيرية ونضرب مثـــلا على ذلك اللقطة القريبة لكف نفيســـــة تمســـــك بالنصف ريال الذى ألقاه اليها العامل الميكانيكي بعد مضاجعتها ، واللقطات القريبة لوجه نفيسة تترجم لنا أزماتها النفسية عقب هذا الموقف ، وقبله ، عندما اقترحت الجارة أن تعمل نفيسة بالخياطة ، أو بعد سماعها لنبأ سلمان ·

والحجم المتوسـط هو الحجم الغالب على لقطـات الفيلم ولكن المشهد الأخير تلعب فيه اللقطات القريبة close ups الدور الأساسى فى نقل الانفعالات الحادة على وجه حسنين · وتساعد اللقطات القريبة على تقصير اللقطة حيث يمكن استيعابها بسرعة أكثر من اللقطة العامة · ومعنى ذلك انها تسمح بمونتاج أسرع يعمل على مضاعفة الانفعال · وهو ما حـدث بالفعل فى هذا المشهد ·

والواقع ان صلاح أبو سيف قد حشـد امكانيات سـينمائية عديدة للوصول بالمتفرج الى ذروة الانفعال بهذا المشهد الذى يمثل ذروة الفيلم ·

فاستخدم الى جانب اللقطات القريبة وقطعات المونتاج السريعة نوعا ، بعض التكوينات المعبرة مثل لقطة نفيسة على الأرض بين ساقى حسنين . كما لجأ الى الموسيقى العاطفية الحادة ؛ تتداخل مع المنولوج العاصف الذى يعبر عما يجتاح حسنين من الداخل .

ومن التكوينات الجديرة بالذكر فى الفيلم عند ما يقبل فريد افندى يحمل هدية العيد الى الأسرة . ويخبر الأم بطلب حسنين ليد ابنته . وكانت الأم فى الخلفية تواجه الكاميرا بينما الأب فى مقدمة الكادر من خلف ظهره وبينهما سلة الهدية على المائدة وعندما تسمع الأم الخبر تهبط جالسة فتحجب السلة جزءا من جسمها فى الصورة . ويدل هذا التكوين على مهارة خاصة فى التعبير الفنى عن الموقف . وقد استغل فيه صلاح أبو سيف أكثر من وسيلة تشكيلية فى التعبير بالصورة السينمائية مثل الحركة كما فى حركة الأم الهابطة الى اسفل . وحدود الكادر التى تجمع بين عناصر ثلاثة الأم وفريد أفندى والسلة فى لقطة متوسطة . وترتيب وضع الأجسام الثلاثة بالنسبة لبعضها بالاضافة الى التأثير الناتج عن تسطيح الصورة السينمائية فهى وان أوهمتنا بالعمق الا أنها صورة مسطحة فى النهاية ومن شأن هذا التسطيح أن يجعل الأجسام تركب فوق بعضها حيث يلغى مسافة العمق بينها . وقد استغلت هذه الميزة فى هذا الكادر باظهار صورة السلة وكأنها تقطع صورة الأم أو هى تقطعها بالفعل . وبالاضافة الى ذلك لا ننسى دور زاوية الكاميرا فى التقاط هذا التكوين .

وأى تغيير فى أى عامل من هذه العوامل السينمائية المذكورة للتعبير عن هذا الموقف كان من شأنه أن يغير التكوين تماما وبالتالى يغير التأثير . وربما نحصل على نفس التأثير بتكوين آخر على نفس المستوى أو أفضل منه ولكننا لا يمكن اغفال ما فى هذا التكوين من قدرة على التعبير السينمائى الثرى .

وقد سبق أن ذكرنا دور المونتاج فى المشهد الأخير والمونتاج كما هو معروف عن صلاح أبو سيف له أهميته سواء فى سرد القصة أو بالتعبير به نفسه كشكل فنى كما فى مشاهد التقابل بين علاقة نفيسة وسلمان من ناحية وعلاقة حسنين وبهية من ناحية أخرى . وفيما عدا هذا المثل الملموس الذى وضع فى الاعتبار فى بناء السيناريو نفسه نجد تقابلات أخرى يخلقها المونتاج باختياره اللحظة المناسبة للقطع بين المشاهد وبعضها نضرب عليها مثلا : **القطع** من نفيسة تحطم مرآتها غضبا على خيانة سلمان الى حسن

يغنى فى فرح سلمان . والقطع الى الأم خلف طشت الغسيل بعد مشهد مطاردة حسنين لبهية على السطح

ويستخدم صلاح أبو سيف الاضاءة للتعبير عن الجو النفسى فالمشهد الأخير يدور فى ظلام الليل . والأم تأمر باطفاء اللمبة الغاز ثم تواصل حديثها فى الظلام مع ابنتها عن تفكيرها فى أن تقوم بخبز العيش فى البيت بقصد التوفير فيعطى الظلام لهذا الحديث طابعه السرى . أما فى مشهد استسلام نفيسة لسلمان فى شقته فقد استخدم الاضاءة بأسلوب تعبيرى حيث تمت اضاءة المشهد على شكل نبضات من النور والظلام .

هذا وقد أكد تعبيرية هذا المشهد استخدام الكادر المائل . ومن الواضح ان صلاح أبو سيف أراد أن يعبر بذلك عن الحالة النفسية لشخصية نفيسة غير انه قد خرج بذلك - فى رأيى - عن حدود التعبير الواقعى الذى يسير عليه الفيلم الى حدود المدرسة التعبيرية . مما قد يفقد الفيلم وحدة الأسلوب .

أما عن شريط الصوت فى الفيلم فقد استخدم صلاح أبو سيف الصوت من خارج الكادر لاثارة الانتباه تمهيدا للانتقال الى اللقطة التالية . مثل صوت سلمان من خارج الكادر تسمعه مع نفيسة التى تكنس يغازل الفتيات فى الشارع فتطل عليه نفيسة . وبذلك ننتقل الى لقطة أخرى يظهر فيها سلمان لنواصل السرد . وعقب انتهاء الأم من تأنيب حسنين على طلب يد بهية نسمع صوت حسن من خارج الكادر قبل أن ننتقل اليه وقد جاء فى زيارتهم .

ويبرز اهتمام صلاح أبو سيف باستخدام الموسيقى فى « بداية ونهاية » باختياره لكمية كبيرة نسبيا من المقاطع الغنائية المشهورة فى عصر أحداث الرواية . ونسمع هذه المقاطع وكأنها تأتى من راديو من خارج الكادر فتساعد بل تؤكد تحديد زمن الأحداث . غير ان هذه المقاطع قد تم اختيارها وتم استخدامها فى مواقف معينة بالذات لخلق علاقة تعبيرية معينة بينها وبين الصورة ونضرب مثلا على ذلك : مع لقاء الأم بفريد أفندى تشكى طول الاجراءات اللازمة لصرف المعاش نسمع « يا هلترى ايه انكتب ... » ومع نفيسة فى طريقها الى سلمان نسمع « يا لوعتى يا شقايا » ويزداد صوت الأغنية وضوحا عندما تتسلل نفيسة الى داخل الدكان بدعوة من سلمان . ومع حسنين وهو يكتب خطابه الى بهية نسمع لحن « يا حلوة يا بلحة يا مقمعة » وهو نفس اللحن الذى

يغنيه فتيات الليل فى نهاية الفيلم يشيعن به نفيسة مع حسنين عندما يستلمها من القسم • وعندما تطل نفيسة على سلمان من النافذة نسمع « يا جارة الوادى » • ومع قدوم حسنين لأول مرة ببدلة الضابط نسمع « هذه الربوة » ومع ذهاب حسنين الى بيت حسن نسمع أغنية « يا حسن يا خولى الجنينة » •• وهكذا •

والقصد واضح تماما من هذا الاستخدام لهذه المقاطع غير ان هذا الوضوح الشديد وتكرار هذا التقابل أو التوازى بين الصورة ومقطع الأغنية بهذا القدر الكبير جدا يفقد الاستخدام طرافته ويجعله مفتعلا •

ولا يقتصر صلاح أبو سيف على استخدام هذه المقاطع الغنائية فى الفيلم وانما يضيف اليها أيضا استخدام مقاطع موسيقية مجردة وعلى الأخص مع المواقف الانفعالية الحادة مما يزيد من حدتها • والواقع انه اذا كان صلاح أبو سيف قد نجح تماما فى أن يقول ما يريده بالصورة فان مضاعفة التأثير بالموسيقى وخصوصا اذا كانت بهذه الكمية الكبيرة يجعل وقع الفيلم ثقيلا على النفس ويفقده قدرا من قيمته الفنية •

غير ان هذا المأخذ فى الواقع أو غيره مما سبق لنا ذكره لا يقارن بالمميزات العديدة للفيلم التى حاولنا الاحاطة بها ولا يقلل من قيمة الفيلم كمحاولة رائدة فى ترجمة احدى روايات كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ولا بد أن نسلم بأن صلاح أبو سيف استطاع الى جانب ذلك أن يقدم عملا سينمائيا أصيلا جديرا بالتقدير •

وانه لمما يسعدنى حقا أن أكون قد وفقت فى الكشف عن الأسباب التى تقنع القارىء بمشاركتى فى هذا التقدير • ولكن الأهم من ذلك عندى أن أكون قد وفقت فى الكشف عن الأصول الجمالية للموضوع على المستوى التطبيقى بما يتيح الافادة منه فى أعمال أخرى أكثر نضجا •

دراسات متفرقة
للمراجعة والتطبيق

عن الحوار في .... الطريق (*)

لعل أضعف ما في سيناريو فيلم الطريق هو الحوار . واليه يرجع السبب في أغلب ما يؤخذ عليه .

وصحيح ان السينما صورة قبل كل شيء غير ان الحوار هو أحد عناصرها الأساسية ، ولا مانع ان يكون له الصدارة اذا اقتضى الأمر في بعض الظروف . كما يصح أن يكون لأى عنصر من عناصرها هذا الحق ، وان بقيت الصورة هي السائدة على وجه العموم .

والمسألة في صميمها عملية توازن بين الامكانيات ، ومعرفة دقيقة بدور كل عنصر . وما يحدد هذا الدور هو طبيعة الموضوع نفسه . وفي هذه القصة بالذات يحتل الحوار مركز الصدارة في لحظات عديدة مما جعلها أكثر قصص نجيب محفوظ اعتمادا على الحوار في الكشف عن أبعاد شخصياتها ، وعلى الأخص « الهام » التي لا نكاد نعرفها الا من خلال مواقفها الحوارية مع صابر . وقد عنى نجيب محفوظ بحوار القصة عموما عناية ملحوظة ، وكان جديرا بالسيناريست أن يبذل عناية مماثلة .

ولكننا نفاجا كثيرا بقفزات في الحوار ، فننتقل من فكرة الى أخرى بروابط واهية ، ونجد عبارات مرصوصة ، ونصل الى نتائج دون مقدمات . فمثلا يدور بين الهام وصابر الحوار التالى فوق البرج :

ـ حاجة غريبة .. من ساعة ما جيت هنا وأنا شايف كل شيء حواليه .. عالى .. وبعيد .. وضخم ..

(*) نص الدراسة كاملا بمجلة المجلة ـ العدد ١٠١ مايو ١٩٦٥ .

ـ الفراغ هو اللى بيخليك تشوف كده .

ـ لكن دى الحقيقة يا الهام .

ـ الحقيقة موجودة فى نفوسنا احنا يا صابر .. ولو كنت عاوز تبقى انت السيد .. يبقى لازم أولا تنتصر على أكبر عدو للانسان اللى هو الفراغ .

وهنا ينظر اليها باعجاب فترد في تواضع وهى تبتسم .

ـ دا كلام قريته

ـ انت مخك كبير قوى .

ـ ها .. ها .. الحكاية انى عايشة على الأرض يا صابر .

كيف يكون الفراغ هو السبب فى رؤية صابر للأشياء بأنها عالية وبعيدة ؟ وما معنى الفراغ هنا ! من المعقول ان يكون السبب فيما ينتاب صابر من شعور بان كل شيء عال وضخم وبعيد هو شعوره الدفين بضآلته وضياعه وعجزه . ذلك ان هناك علاقة تضاد بين الشعورين . وهذا أمر طبيعى فالانسان يشعر بضآلته أمام الضخم ، وبضعفه أمام القوى ، وبفقره أمام الغنى . ولكن لا علاقة بين ما قاله صابر والفراغ . ولا يقبل من الهام الشخصية الواعية الواضحة أن تقرر بينهما علاقة ما .

وكيف تم الربط بين هذه العبارات الثلاث : (١) الحقيقة موجودة فى نفوسنا يا صابر . (٢) ولو كنت عايز تبقى انت السيد . (٣) يبقى لازم أولا تنتصر على أكبر عدو للانسان اللى هو الفراغ . فالعبارة الثالثة لا يمكن أن تكون بأى حال التسلسل المنطقى للعبارتين السابقتين ، والتسلسل المنطقى لها يمكن أن تكون كالآتى مثلا : الحقيقة موجودة فى نفوسنا يا صابر ولو كنت عايز تبقى انت السيد يبقى لازم تؤمن أولا بأنك سيد . غير أن هذه العبارات حتى بعد تعديلها لا تقدم ما له أهمية .

وصحيح أن قول الهام « الحكاية انى عايشة على الارض يا صابر » كان ردا منطقيا على قول صابر بأن مخها كبير . ولكن ما علاقة هذا بما سبقه من كلام عن الفراغ والحقيقة الموجودة فى نفوسنا ؟

ومن الواضح ان هذا الجزء من الحوار يبدو فى جملته محاولة سطحية للتفلسف . وليست هذه هى المحاولة الوحيدة من نوعها ، بل نجد لها أمثلة فى كل مقابلات صابر بالهام .



لقطة من فيلم الشريدة



نور الشريف وسعاد حسنى فى أهل القمة

وليس الحوار الجيـــد هو ما يقدم الكلمة المناسبة · بل أيضا ماينتهى فى اللحظة المناسبة التى تبرز معناه . فعندما تصرح الهام لصابر عن موقفها من أبيها الذى تركها طفلة تقول له : ـ

ـ فى الحقيقة أنا رتبت نفسى من زمان على ان ماليش أب ·

ـ لكن دا اللى حايديكى الحرية والكرامة والسلام اللى اتكلمنا عنهم ·

ـ دول انا بالاقيهم فى شغلى يا صابر .

ـ يعنى نسيتى ان لكى أب عشان ما انتشى محتاجة له ·

ـ أنا برضه مش محتاجة لماما لكن بأحبهـا وما أقدرش أستغنى عنها .

لو توقف الحوار عند هذا الحد مع حذف عبارة « اللى اتكلمنا عنهم » التى لا لزوم لها فى قول صابر ، لحصلنا على ترجمة سليمة ، لموقف الهام من أبيها ، ترجمة فيها اختصـــار وتركيز وتضع مضامين الحوار القصصى فى القالب الدرامى المطلوب . لكن الحوار بينهما يستمر للأسف بما يضيع تأثير ما سبق وهو الأهم · والعجيب أن صابر بعد قول الهام انها تحب أمها رغم عدم حاجتها اليها ، يسألها :

ـ عشان بتلاقى عندها الحنان .

وترد عليه :

ـ طبعا

فكيف يستقيم هذا مع انكارها انها فى حاجة الى أمها ؟

ثم يحولنا الحوار الى موضوع آخر يصوغه فى عبـــارات رنانة عن الحنان واعجاب صابر بالهام .

والمثال التالى نموذج للحوار الركيك ، والسبب أنه غير «مستقطب» أى لا يســير فى قطب واحـــد بحيث تكون نهايته هى النهاية الحتمية لبدايته ، وانما نجد العبارات تتشعب ويصبح الاتجاه الذى تأخذه ليس هو الاتجاه الحتمى لتتابعها وانما هو ما يفرضه الكاتب لينتهى به الى ما يريد .

الهام : قد كده هو مهم بالنسبة لك ؟

صابر : أكثر ما أنت متصورة ·

ـ بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك في الثروة ٠٠ انت مش سبق قلتلى ان والدك غنى وعنده أملاك فى اسكندرية .

ـ أيوه وأنا اللى بادير أملاكه شغلة متعبة قوى .

ـ تبقى نظرتى صح ٠٠ بتجرى ورا أخوك الجرى ده كله مع أنه مش فى مصلحتك يعنى .. انسان نبيل .

ويكفى هذا القدر من الحوار الذى يستمر على هذا المنوال طوال المشهد · ولو أردنا أن نقرب نفس الحوار الى الشكل المطلوب لكان مثلا كالآتى :

ـ قد كده هو مهم بالنسبة لك .

ـ أكتر ما انت متصورة ·

ـ بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك فى الثروة ·

ـ وليه لأ .. مش حقه

ـ انت انسان نبيل يا صابر .

ان كل لفظة فى الحوار يجب أن توضع فى مكانها · وكل عبارة يجب ان تكون لها وظيفتها · وان كان من المطلوب أن يوهمنا الحوار بواقعيته ، فلا يعنى هذا ان يكون صورة مماثلة لما يدور فى حياتنا اليومية من حوار مشوش مضطرب · وأهم ما يتسم به الحوار الفنى هو أن يكون حوارا جدليا مثيرا كل عبارة فيه تدفعنا الى ما يليها · ومما هو جدير بالذكر ان القصة مليئة بهذا النوع من الحوار الذى هو فى الواقع حوار درامى أصيل ، وكان جديرا بكاتب الحوار للفيلم الافادة منه ·

الحوار والشخصية :

ومن الحوار ما يفقد الشخصيات طرافتها ويضعها فى قوالب محفوظة مثل قول كريمة لصابر : « عاوز ترجع اسكندرية تانى يا خاين » . وعندما يعرض صابر على كريمة الهرب ثم يتراجع عن فكرته بقوله : « لا .. التاريخ مش حايعيد نفسه قدامى » . وتقول بسيمة عمران لابنها فى حوار طويل ذى طابع ميلودرامى : « هو السبب .. هو .. بعدما اتجوزنى فى السر .. بقى يعرف كل يوم واحدة جديدة .. سابنى وحيدة .. سابنى وحيدة ضايعة فى قفص من دهب .. وانا

فى أحلى أيام عمرى .. خسلانى أفتح لأول ايد خبطت على بابى .. وأسمع لأول كلمة حلوة رنت فى ودانى .. لكن من بختى .. الايد كانت ايد بلطجى .. والصوت .. صوت شيطان . ولقيت نفسى هربانة هنا فى اسكندرية . ابتديت فقيرة فى مندرة .. وبعدها بقت تجارة .. »

ان هذا الوصف لهروب الأم وتبريرها لسلوكها لم يأت بالقصة الأصلية، بل على العكس فهى فى القصة تلوم نفسها ولا تحمل الأب مسئولية هروبها . والفارق كبير بين الموقفين . وما أراده نجيب محفوظ : أن يحتفظ للأب بمفهومه المطلق ، ويلقى المسئولية على الانسان الذى هرب دون تبصر . وجاءت العبارات هنا قديمة مستهلكة . وحذف مثل هذا الكلام أفضل من ذكره .

أما المثال التالى فاقدمه للمقارنة بينه وبين الأصل . وهو مقتبس عن المشهد الذى يكشف فيه صابر عن سر أبيه لالهام .

ـ أنا زعلانة منك يا صابر .. يومين بحالهم لا أشوفك ولا تكلمنى فى التليفون .

ـ كنت فى الدوامة اللى أنا فيها .

ـ وحصلت حاجة جديدة .

ـ (كالحالم) متهيألى انى شفته امبارح .

ـ مين ؟

ـ (بلا وعى) ابويا

ـ (بدهشة بالغة) أبوك ؟

ـ سيد الرحيمى .

ـ مش بتقول انه أخوك .

وهنا ينتبه صابر الى زلة لسانه ويبدو له ان التراجع غير مجد فيتكلم بسخرية كمن يخاطب نفسه ..

ـ يظهر ان الكذب مافيش منه فايدة .

وفارق كبير فى تحديد شخصية صابر فى السيناريو عندما يكشف عن أبيه دون قصد بفعل زلة لسانه ثم يستسلم ، وبين صابر فى القصة يكشف السر قصدا حتى يريح ضميره . ان الهام تعود ـ فى القصة

الأصلية ـ الى موضوع البحث عن عمل جديد له بالقاهرة ، مما يزيد حدة الصراع فى داخله بين حبه لها ؛ ورغبته فى الابتعاد عنها حرصا عليها ، وتحت ضغط الحاحها عليه واهتمامها البالغ به ينهار وينفجر بالاعتراف .

ـ الهام ، انى أحبك ، أحبك من كل قلبى ، ولكننى كذبت عليك .

رمقته بدهشة وهى تسأل :

ـ متى وكيف كذبت ؟

ـ كذبت عليك بدافع حبى نفسه .

ـ لا أفهم شيئا .

ـ قلت لك انى أبحث عن أخي والحقيقة انى أبحث عن أبى .

ـ أبوك .

ـ أجل . أبى هو الذى أبحث عنه .

وهكذا يتكشف لنا الجانب الطيب من صابر بشكل أوضح ، ويبرز الصراع الذى يحتدم داخله .

ومن نفس المشهد نقتطف هذا الجزء من الحوار .

ـ وايه اللى يخليك تكذب على أنا يا صابر ؟

ـ عشان باحبك عشان لو قلتلك الحقيقة حاخسرك .

ـ ودا معقول يا صابر .

ـ الهام .. مش حاخبى أكتر من كده .. أنا انسان مفلس جاهل ماليش بيت ولا أهل .. أنا غشيتك فى كل حاجة .

ـ حتى فى حبك ليه ؟

ـ بكل أسف دى الحاجة الوحيدة اللى ماغشتكيش فيها .

ـ يبقى أنا مسامحاك فى أى حاجة تانية .

ـ لا يا الهام أنا أجرمت اللى خليتك تحبى واحد زيى .

ـ عشان الفلوس ؟

ـ الفلوس وكل حاجة .

ـ صابر احنا بنحب بعض .. دا كفاية علينا .. وحانحل كل مشكلة تقابلنا .

واصل هذا الجزء فى القصة هو ما يلى : ـ

ـ انى أفهم جيدا لماذا كذبت على ·

ـ الأفظع من ذلك اننى جعلتك تحبين شخصا غير جدير بحبك .

ـ وحبك أهو كاذب ؟

ـ أبدا ، مطلقا ، أحبك من كل قلبى ·

ـ (وهى تتنهد) والحب هو الذى ردك الى مصارحتى بالحقيقة

ـ أجل هو ذلك ·

ـ اذن فعذرك واضح .

ـ ولكنه يطالبنى أيضا بالابتعاد عنك ·

ـ (وهى تزدرد ريقها) ولكن بالله لماذا ؟

ـ مفلس ولا أهل لى ، ولا أصلح لشىء ··

ـ الافلاس لا يهم فهى حالة مؤقتة ، والأهل لا يهمون فما حاجتنا اليهم ، ولكنك تصلح لأشياء كثيرة .

قد يبدو الخلاف بينهما طفيفا ، ذلك أنهما يتقاربان فى مضمون ما يقدمانه من معلومات ، وهو أن الهام تتمسك بصابر بعد اعترافه · ولكنه خلاف كبير فى تحديد شخصية الهام ، ونوعية موقفها فى التمسك بصابر . فبينما هى فى القصة تقرر بشكل حاد يبرز ايجابيتها « انى افهم جيدا لماذا كذبت على » وتنتهى بما يؤكد طابعها العملى الواقعى بقولها « الافلاس لا يهم فهو حال مؤقتة ، والأهل لا يهمون فما حاجتنا اليهم ، ولكنك تصلحلأشياء كثيرة » ، نجدها فى الفيلم تسأله فى سلبية « وايه اللى يخليك تكدب على أنا يا صابر » ، وتنتهى بهذه العبارة الرومانتيكية غير المحددة « صابر احنا بنحب بعض .. دا كفاية علينا .. وحانحل كل مشكلة تقابلنا » . وفى الواقع ان هذه المقارنة تحدد لنا نوع الشخصية التى تحولت اليها الهام فى الفيلم .

ولا يخفى انه كلما كانت الشخصيات أكثر ايجابية ، كان الصراع أكثر حدة ، والحوار أكثر جاذبية · والحوار الجيد هو ما يعبر عن الصراعات الظاهرة ، ويكشف عن الصراعات الباطنة · والنموذجان السابقان من القصة يمثلان هذا النوع من الحوار . ولكن كاتب حوار الفيلم لم يستطع الافادة منهما كما يجب .

وما ذكرناه مجرد أمثلة ·

عن الحوار واخراج مشاهد الحوار في « قصر الشوق »

● عن الحوار :

الحوار فى فيلم قصر الشوق ، حوار غزير ، وكأن الغرض منه أن يملأ أكبر قدر ممكن من شريط الصوت · وترجع غزارته الى :

(أ) اعتماد السيناريو عليه فى تقديم المعلومات بدلا عن الصورة · فنحن نسمع مثلا عن بيت خديجة وعيشة فى السكرية أكثر مما نرى ·

(ب) عدم الاكتفاء بالصورة وتكرار نفس المعنى أو تطويره بالكلام · فلا يكتفى الفيلم مثلا بما يظهر على وجه الام من آلام عند ذكر فهمى حتى تصاب بالاغماء ، وانما يدفع الام الى التعبير عن مشاعرها أيضا بحوار طويل مع الخادمة عن شدة آلامها بفقدانه ·

(ج) الاعتماد عليه في الحصول على بعض المواقف الفكاهية مثل «الردح» بين الأختين عيشة وخديجة · و «الردح» بين زبيدة وزنوبة في دكان الصائغ ·

(د) وهذا فضلا عن المشاهد التى تعتمد على الحوار أصلا مثل مشاهد اللقاء بين كمال وأصدقائه في كشك حديقة ال شداد ·

ورغم ان السيناريو يعتمد هذا الاعتماد الكبير على الحوار فى الوصول الى ما يريده من تأثيرات نجد الحوار رخوا لا يهمه الاقتصاد فى العبارة · ولا يصل الى هدفه مباشرة وبسرعة وانما بعد ثرثرة طويلة · ولا يكاد يوجد مشهد من مشاهد الحوار دون ثرثرة لا فائدة منها · ولنأخذ مثلا مشهد كمال مع أمه بعد أن استردت وعيها أول الفيلم ·

(*) نص الدراسة كاملا بمجلة المسرح والسينما فبراير ١٩٦٨ ·

كمال : ازاى الحال دلوقت

الأم : الحمد لله

وهي تتحسس خده في حنو

قلقتك يا حبيبى

كمال : أنا كنت حاصحى لوحدى أصلى الفجر ·

ام حنفي : سيبتى ركبى ياستى ·

كمال : انت السبب ·· لازم قعدتى تقوليلها كان وكان وياعينى ··

ام حنفي : لا والنبى مافتحت بقى بسيرة المرحوم ·· هى اللى مش عايزه تبطل سيرته أبدا ··

كمال : وبعدين يانينا احنا مش اتفقنـا وسلمنا أمرنا لله ·· فين الصبر والايمان ·· فين سجادة الصلاة ·

أمينة : اعذرنى ياحبيبى مش قادرة أنساه ··

كمال : كلنا زيك يانينا ·· فهمى مايتنسيش أبدا·· ده ماكنش أخويا·· ده كان حبيبى وصاحبى الكبير ومعلمى ··

امينة : كأنه ماكان ·

كمال : الله يرحمه ·· ادعيلى يانينه عشان ربنـا يوفقنى واقدر أعوضك اللى كنتى بتتمنيه لفهمى ··

امينة : قلبى من جوه داعيلك ·

كمال : طيب اضحكى بقى

أم حنفي : فرفشى ياستى النهاردة عيد ·

كمال : بحق اعملى لنا لقمة القـاضى خديجة وعيشة حايفطروا معانا ·· وعلى فكرة أنا بقيت راجل معايا بكالوريا لازم كل يوم أفطر لقمة القاضى واتعشى لحمة ·

امينة : من عينى ياحبيبى ·

فالغرض من هذا المشهد هو تقديم كمال من خلال التسرية عن أمه وعلى ذلك من الممكن أن نكتفى من الحوار بما يلى ··

كمال : ازاى الحال دلوقت ؟

امينة : الحمد لله

(ثم نترك الكلام الخاص بقلق الأم على كمال وثرثرة كمال مع الخادمة وننتقل مباشرة الى)

كمال : احنا مش اتفقنا وسلمنا أمرنا لله ٠

(ولا داعى فى رأيى لقوله «وبعدين يانينا فين الصبر والايمان فين سجادة الصلاة» لانه استطراد لنفس المعنى) ٠

امينة : اعذرنى ياحبيبى مش قادرة انساه ٠

(ثم نحذف كلام كمـال عن فهمى الذى لا ينسى وتعليق الام كأنه ماكان وننتقل الى)

كمال : الله يرحمه ٠٠

ثم نواصل الى نهاية الحوار الذى يطلب من أمه أن تدعو له ويدعوها أن تبتسم وأن تعد له من اليوم طعاما خاصا ٠

ومثال آخر من مشهد الأم مع الأب عندما تطلب منه رفع مصروف ابنها كمال ٠ فبدلا من أن يبدأ المشهد بالحوار المطلوب نجده يبدأ كما يلى:

احمد : النهاردة ورأكى شغل كتير يا أمينة

امينة : ربنا يقدرنى

احمد : ماتنسيش خليل جوز عيشة بيـحب طواجن الفريك بالحمام ٠ وابراهيم جوز خديجة ٠٠

امينة : بيحب المسقعة أنا عارفة ٠٠ كله حايكون جاهز ٠ عقبال مانعمل عزومة الليسانس يارب ٠ يتنهد طويلا ثم يقول :

احمد : ايه ٠٠

امينة : ربنا يخليك لنا ويفضل البيت مفتوح بحسك ٠

وهذا الحوار لا يقـــدم جديدا ٠ اذ ان خبر قدوم عيشة وخديجة وزوجيهما وأولادهم سبق ذكره مرتين الاولى على لسان أم حنفى والثانية على لسان كمال ٠ ولاداعى هنا لتكراره ٠ ومع ذلك نجـــد هذه الثرثرة بلا مبرر قبل أن تدخل أمينة فى الحوار المقصود لرفع مصروف كمال ٠

وقد يبدو أن مثل هذا الكلام مطابق لما يجرى فى الواقـع ٠ فنحن فى أحاديثنا نثرثر كثيرا وندخل فى متاهات وتفرعات قبل أن نصل الى هدفنا ٠ ومجموع ما نستعمله من عبارات والفاظ يفوق كثيرا ما نحتاجه بالفعل للتعبير عن غرضنا ولكن من البديهيات الفنية ان الحوار الفنى

هو الحوار المركز ٠ البعيد عن الثرثرة ٠ فالثرثرة تعمل على تفكك العمل، وتتحلل بها حبكته ٠

وقد ضاعف احساسنا بهذه الثرثرة طول مشاهد الحوار ٠ والتحامها ببعضها ٠

ومن الامثلة على طول مشاهد الحوار مشهد يدور فى دكان السيد عبد الجواد ٠ نرى زنوبة وقد جاءت تسترضي السيد ٠ وقبل أن ينتهى الحوار بينهما يقبل السيد عفت وتخرج زنوبة ٠ ويدخل السيد عبد الجواد مع السيد عفت فى حوار بخصوص رغبته فى الانفراد بزنوبة ٠ ثم يخرج عفت ويدخل يس يطلب من والده الموافقة على زواجه من مريم ٠

وفضلا عما فى هذا المشهد من حوار طويل فان عملية دخول الممثلين وخروجهم أشبه ما تكون بعملية دخول الممثلين وخروجهم فى مسرحيه رديئة ٠ حيث يبدو الافتعال فى خروجهم لترك فرصة لدخول الممثل الآخر يلقى حواره ثم يخرج ليأتى الثانى وهكذا ٠٠

وكان من الممكن للاخراج أن يعالج هذا العيب الموجود بالسيناريو الذى يتكرر أكثر من مرة ٠ وكم من أفلام أخذت أصلا من مسرحيات وكانت أفلاما ناجحة ٠ ولكن الاخراج لم يكن أرفع من مستوى السيناريو٠

● اخراج مشاهد الحوار :

ان الأفلام الجيدة المأخوذة عن مسرحيات مثل « منظر من فوق الجسر » المأخوذ عن مسرحية آرثر ميللر ، أو « الدور العليا » المأخوذ عن مسرحية نوريس ، لا يشعر المشاهد فيها بضغط كمية الحوار رغم ما للحوار فى هذه الأفلام من دور أساسى يفوق أهمية دوره فى أى فيلم آخر ٠ ولا يرجع ذلك الى أن الحوار مركز ومترابط ، بل يرجع أيضا الى مستوى الاخراج ٠

والاخراج الجيد لمشاهد الحوار هو ما يمنح الكاميرا فرصة المساهمة فى التعبير بالصورة عما يؤكد معانى الحوار ٠ واذا عجز عن ذلك فهو يلجأ الى تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا بحيث يطرد أى بادرة ملل تتسلل الى المشاهد ٠ وبالطبع لا تكون حركة الممثلين أو حركة الكاميرا اعتباطية كيفما اتفق ، وانما هى دائما حركة محسوبة ٠

وهذه المبادىء يعرفها حسن الامام نفسه بدليل أنه يلجأ اليها نوعا فى مشاهد الرقص والغناء التى ركز عليها اهتمامه ٠

وفيما عدا مشاهد الأنس والفرفشة التى استأثرت بجهد المخرج

بدت الكاميرا بليدة غير معبرة ، وكسولة ثقيلة الحركة · ونرى الممثلين في معظم المشاهد يواصلون الكلام وهم جالسون أو واقفون في لقطات طويلة تكاد تنعدم فيها الحركة على وجه العموم ، كما تم في المشاهد التي تصور كمال مع اصدقائه في كشك حديقة آل شداد ، أو كمال مع فؤاد الحمزاوى بالقهوة ، أو كمال مع يس في البار ، أو مع عايدة عندما اعترضها في الطريق يعاتبها على انقطاعها عنه ويطلب منها الصفح ويكاشفها بحبه ، أو المشهد الذى يصور محاولة سائق الحنطور اجتـذاب يس وزنوبة الى عربته · وان قلل من رتابة المشهد الأخير خفة ظل الممثلين وروح الفكاهة في الحوار ·

ونتيجة لتكاسل الاخراج عن الافادة بامكانية الصورة على التعبير والاعتماد الكلى على الحوار أحيانا ان فقد الفيلم بعض التأثيرات الهـامة التى كان لابد للصورة من اضافتها ، وأشار اليها السيناريو بالفعل · ولنأخذ مثلا هذا الجزء من المشهد الذى نرى فيه الأصدقاء يتبادلون التهانى بالنجاح · ويبارك كمال لحسن نجاحه فيسأله حسن :

« في دهشة أرستقراطية »

حسن : ايش عرفك ··

كمال : آنسة عايدة كانت في الشباك صدفة وانا داخل ·

(ينظر حسن الى كمال وهو يدارى غيظه ساخرا ··)

حسن : ما جبتلناش معاك شوية بخور من الحسين ··

كمال : تعالى الحسين واحنا نبخرك

« تعلو ضحكات اسماعيل وحسين »

فقد صور هذا الجزء ضمن لقطة عامة واحدة لكل مجموعة الأصدقاء فلم نتبين اطلاقا « دهشة حسن الارستقراطية أو نظرته الى كمال وهو يدارى غيظه ساخرا» كما نص عليها السيناريو · وأهمية هذه النظرة انها تلمح الى بذور الصراع بينهما حتى لا نفاجأ به فيما بعد · كما ان ابراز هذه النظرة بلقطة قريبة أو متوسطة مثلا كان سيدعم حوار حسن الساخر الذى يعبر عن حقده الدفين على كمال وهو يسأله عن البخور ، وفي هـذه الحالة تصبح دعوة كمال له « تعالى الحسين واحنا نبخرك » دون أن يفطن الى حقده ، فكاهة تثير الضحك · واثارة الضحك مما يهم حسن الامام ولا شك · لكنه فقد الحصول عليها كما فقد فرصة التلميح الفنى للصراع بين كمال وحسن حول عايدة ، ففقد بالتالى الحوار قيمته وظهر مجرد ثرثرة

لملء الفراغ • وعندما يضحك الممثلون على الشاشة لنكتة كمال لا يشاركهم أحد من المشاهدين •

ومثال آخر على تكاسل الاخراج عن الافادة من قدرة الصورة على التعبير وابراز معنى الحوار ، نجده فيما يجرى أيضا بين كمال وحسن ، عندما أراد الأخير أن يستبعد عن ذهن الأول حب عايدة له ويلمح لكمال بأن بينهما (أى بين حسين وعايدة) حب متبـــادل • ان السيناريو يصور الموقف كما يلى :

حسن : (وهو يهز كتفه مؤكدا)
لكن أؤكد لك أنها ما حبتش ولا واحد من اللى بيتوهموا انهـــا بتحبهم •
كمال : (فى ابتسامة)
بس ما تقدرش تأكد لى انها ما حبتش ••
حسن : (ينظر اليه نظرة ذات معنى)
ــ بتحب •
كمال : الشخص نفسه والا حب الشخص ليها
حسن : (فى ابتسامة لها معنى)
ــ الشخص نفسه ••
كمال وقد فهم • نراه يهز كتفه • ولكنه يتمالك نفسه • ثم ينتزع ابتسامة •
ــ أهنيك يا حسن •• انت جدير بعايدة •• وعايدة جديرة بك •

لقد تم تصوير هذا الموقف أيضا ضمن لقطة عامة طويلة تســجل الحوار بين الاثنين • ولم يكن فى استطاعة اللقطـة العـامة ابراز هذه النظرات والابتسامات الخفيفة المتبادلة التى يشير اليهـــا السيناريو ، ويصفها دائما بأنها ذات معنى خاص • ومع حذف انفعالات كل منهمـــا والاكتفاء بالحوار وحده نفاجأ بالنتيجة التى يصل اليها الموقف ونرى فيها كمال يهنىء حسن على حبه المتبادل بينه وبين عايدة ، بينما لا نجد فى كلامه ما يشير الى هذا اطلاقا • وانما ما يشير اليه ويبرزه هو نظراته وابتساماته • وقد أفقدتنا اياها الكاميرا الكسولة التى امتنعت عن اتخاذ الحركة أو الزاوية أو البعد المناسب لابراز هذه التعبيرات بالصورة •

ولعل فى هذين المثـــالين السابقين ــ رغم بساطتهما ــ ما يكفى للكشف عن أهمية الصورة فى ابراز معنى الحوار • وفى اعتقـــادى أنه

اذا لم نعتمد على الصورة أساسا في التعبير السينمائي الخالص ، فليس أقل من الاعتماد عليها لابراز معنى الحوار ٠

والمثالان التاليان يؤكدان أيضا تكاسل الكاميرا ٠ لكنهما فضلا عن ذلك يبرزان نتيجة أخرى من نتائج هذا التكاسل ٠

والأول منهما نجده في المشهد الذى يصور الصراع بين كمـــال وأبيه حول الدراسة العليا التى اختارها كمـــال ولا يرضى عنها الأب ٠ فالكاميرا تصور كمال وحده وهو يرد على أبيه مصرا على اختياره ٠ وبدلا من انتقال الكاميرا الى الأب أو اتخاذها وضعا يظهر فيه الأب بشكل طبيعى طالما أننا نريد إظهاره وهو يرد عليه ، نفاجأ بدخول رأس الأب من يسار الكادر بوضع مائل غريب ٠ والأغرب أن يظل الممثل على هذا الوضع المائل الشاذ مدة طويلة يتبادل فيها الحوار مع ممثل دور الابن ٠ ومما زاد من غرابته أن جمل الحوار بينهما كانت جمـــلا طويلة فكان على الأب (يحيى شاهين) أن يظل على وضعه صامتا لا يدرى ماذا يفعل حتى ينتهى الابن (نور الشريف) من القاء حواره الطويل وهكذا ٠٠

والمثل الثانى من آخر الفيلم والكاميرا تصور كمال فى المقـــدمة ويس الى جانبه في الخلفية ويريد (عبد المنعم ابراهيم) ممثل دور يس أن يقدم لكمال الصحيفة التى تحمل نبأ وفاة سعد زغلول ، فنجد بدلا من أن يعطيها لكمال من ناحية الجانب القريب اليه ، يمـــد يده بالجريدة ويلف بها حول جسم كمال ليناولها له من الناحية الأخرى ، وتقف يده بالجريدة فى وسط الحركة لتملأ الجريدة الشاشة لمدة طويلة نسبيا قبل أن يتناولها كمال ٠

فمن الواضح أنه كان على الكاميرا أن تغير من وضعها لتأخذ حركة يس وهو يناول أخاه الجريدة بصورة طبيعية لا على طريقة جحا عندما أراد أن يشير الى أحد أذنيه فيلف بيده خلف رأسه مشيرا الى الأذن الأبعد ٠ واذا أراد المخرج أن يجعل صورة الجريدة تملأ الشاشة فكان لابد عليه من تغيير أوضاع الممثلين أو تغيير أوضاع الكاميرا لتبدو طبيعية ، ولكن المخرج هنا اكتفى بتصوير كل شيء فى لقطة واحدة تضم يس وكمال يتحدثان ، ثم يس يناول كمال الجريدة ، ثم صورة الجريدة تملأ الشاشة ٠ وذلك حتى يكفى نفسه الجهد المطلوب عند تغيير أوضاع الكاميرا ٠ والتأثير النـــاتج عن مثل هذا النوع من التكاسل ـ كما هو واضح ـ الحصول على أوضاع شاذة تفقد المشاهد اقتناعه بما يجرى أمامه وتثير استغرابه ٠

شخصيات ميرامار
بين الرواية والفيلم

● « طلبة مرزوق »

عجوز فى حوالى الستين .. وكيل وزارة سابق . كان يملك ألف فدان وضعت تحت الحراسة . وهو ثانى النزلاء بالبنسيون بعد عامر وجدى . يداعب زهرة لكنها ترده . يغلق عليها باب حجرته ويطلب منها أن تدلكه فتصرخ فى وجهه وتفضحه .

هذه هى المعلومات التى احتفظ بها الفيلم من الرواية لشخصية طلبة مرزوق . وفيما عداها اختلف عن الأصل حتى النقيض .

وكل ما نعلمه عن طلبة مرزوق فى الرواية يأتى فى سياق الحديث الذى ترويه الشخصيات الأساسية عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان . وقد اختصت كل منها بجزء من الرواية تروى فيه نفس الأحداث من وجهة نظرها . وان اختص عامر وجدى بجزءين من الرواية هما الأول والأخير منها .

ومما نعلمه عن طلبة مرزوق أنه كان عميلا للسراى . وقد وضع تحت الحراسة لشبهة تهريب . وان كان طلبة يدعى أن السبب نكتة قالها فى النادى .

وطلبة مرزوق شخصية ملفوظة من المجتمع الجديد « لم يعد لى مقام فى الريف وجو القاهرة يصر على اشعارى بهوانى » (١) .

---

(١) ص ٣٢ من رواية «ميرامار» وكل ارقام الصفحات التالية التى لم يذكر مرجعها تحمل أرقام صفحات الرواية .

موتور يلجأ الى ماريانا عشيقته القديمة لأنها موتورة مثله مات عنها زوجها وهو يقاوم أحد المظاهرات الوطنية « ٠٠ لقد فقدت زوجها في ثورة ومالها في الثورة الأخرى ، واذن فسوف نعزف لحنا واحدا » (١) ٠ وطبيعي أن يتآلف طلبة مرزوق مع ماريانا التي تمثل بقايا ذيول الاستعمار الأجنبي ، وأن تبادله ماريانا الود « طلبة بك تلميذ قديم للجزويت وسنسمع الأغاني الافرنجية معاً ونتركك لتتعذب وحدك » (٢) هذا ما تقوله لعامر وجدي وهي تقدم له طلبة مرزوق ٠

وطلبة مرزوق منافق رعديد ٠ « اني لا أطمئن الى أحد منهم » يصل به الجبن الى درجة أنه يخشى أن يتهم في صمته أثناء سهرتهم حول المذياع للاستماع الى أم كلثوم فيقول كلاما يقصد به أصلا نفاق الثورة ٠ وبعد السهرة يسأل عامر وجدي ـ وقد جمعت بينهم الشيخوخة ـ ليطمئن قلبه ٠

ـ أتظن أن أحدا صدقني ؟

ويرد عليه عامر وجدي باستهانة :

ـ لا يهم

فيكشف عن جبنه صراحة وهو يقول :

ـ يحسن بي أن أبحث عن مكان آخر (٣) ٠

ويؤكد لنا هذا المعنى احساس منصور باهي نحوه الذي يصفه بقوله « راعني ترهله وانكساره ، وقبوعه فوق مقعده في استسلام ، وتودده الى الثورة بلا ايمان » (٤) ٠

وكان منصور على حق حينما قال : « ومثله خليق أن يخاف خياله » (٥) ٠

ويهاجم طلبة مرزوق سعد زغلول ، بينه وبين عامر وجدي بعد أن أمن جانبه ٠ ولا يرعوى أن يصرح له مرة بتأييده للاستعمار الأمريكي ٠ وعندما يهتف عامر وجدي بغيظ :

ـ أمريكا تحكمنا ؟

---

(١) نفس الموضع من المرجع السابق ٠
(٢) ص ٢٨ ٠
(٣) ص ١٥٠ ٠
(٤) ص ١٤٩ ٠
(٥) ص ١٥٠ ٠



محمود المليجى فى فتوات الحسينية

يرد عليه بهدوء حالم :

— عن طريق يمينيين معتدلين ، لم لا ؟ (١) •

ويدل تصرف طلبة فى نهاية الزواية بعد الحوادث الدامية على **حس بليد وانانية وعدم اكتراث بالآخرين** • لقد قتل سرحان . وذهب منصور يسلم نفسه للشرطة • وزهرة تجمع ثيابها للرحيل بعد أن طردتها ماريانا • ومع ذلك فان طلبة مرزوق — بعد أن اطمئن الى ابتعاد الخطر عنه وكان يرعبه — لا يجد مانعا من التمتع بليلة رأس السنة مع ماريانا بالخارج تاركين عامر وجدى وحده الذى رفض مشاركتهما • وبعد عودتهما يدفع طلبة بماريانا الى حجرته ، ولكنه يصرح فى اليوم التالى

(١) ص ٢٧٧ •

لعامر وجدى بعقم التجربة فلم يعد يملك القدرة . ولم تعد هى صالحة « تبدت كمومياء من شمع مذاب .. واذا بآلام الكلى تنتابها !! تصور .. » (١) .

ونجيب محفوظ اذ يضع هذه الواقعة بين طلبة مرزوق وماريانا فى الصفحات الأخيرة من روايته يقرر عقم الزواج الموهوم بينهما ، ونهايته . عدم جدوى العلاقة بين ممثل الاقطاع والحكم السابق المستغل وممثلة الاستعمار القديم « حاولنا المستحيل ، فعلنا كل ما يمكن تخيله ، ولكن بلا فائدة » (٢) .

أما شخصية طلبة مرزوق فى الفيلم فهى شخصية أخرى تماما . والتأثير النفسى الذى تتركه لدى المشاهد يكاد يختلف تماما عن التأثير النفسى الذى تتركه لدى قارىء الرواية . وقد وصل الفيلم الى ذلك عن طريق :

(أ) رفع كل الاتهامات التى يمكن أن توجه ضده .

(ب) قلب بعض سماته السلبية المنفرة الى نقيضها الايجابى .

(ج) توسيع دوره فى الفيلم عنه فى الرواية .

فالفيلم لا يذكر أنه كان عميلا للسراى . ولا يذكر أنه وضع تحت الحراسة لشبهة تهريب ويكتفى بذكر السبب الذى يزعمه طلبة مرزوق نفسه . ولا يتطرق الفيلم الى رغبته الصريحة فى تسليم البلد لأمريكا . ولا يشير الفيلم الى سبب هروبه الى البنسيون . بل أنه الوحيد فى الفيلم الذى لا نعرف سبب نزوله بالبنسيون . حرصا على عدم تشويه صورته .

وطلبة مرزوق الذى « يخاف خياله » فى الرواية يتحول الى ساخر جسور فى الفيلم لا يهتز منه طرف وهو يسخر علانية من فرضهم الحراسة عليه بسبب نكتة . وعندما يسأله وجدى مندهشا :

كـده ؟ .

يرد عليه طلبة مرزوق :

ـ كده .

---

(١) ص ٢٧٧ .

(٢) ص ٢٧٦ .

وهو يشير بكفه الى فمه علامة اللطش ·

وعندما يقول سرحان البحيرى ان « أم كلثوم لم تغن كمـــا غنت للثورة » يفزع فيه طلبة أمام جميع نزلاء البنسيون بلا خوف :

ـ هو كل حاجة تقلبها سياسة ·

ثم يتظاهر بالتراجع ومراعاة اللياقة ويقول بنغمة ساخرة لا تخطىء مغزاها الأذن أو العين التى ترى ايماءات يوسف وهبى على الشاشة :

ـ طبعا كلنا بنحب الثورة ·

ثم يعود فى نفس الجلسة ليعدد اجراءات الثـــورة ضده أمام كل نزلاء الفندق الذين اجتمعوا للاستماع الى أم كلثوم فيقول :

ـ حقيقى الثورة حالتنى على المعاش بدرى ·· وحقيقى أنهم لغـــوا البهوية بتاعتى ·· وحقيقى انهم فرضوا على الحراســـة · انما ده لصالح مين يا ابنى ، لصالح الشعب ، يبقى لازم كلنا نحب الثورة ·

ولا يمكن أن نعزل هذه العبارة عن صورتها فى الفيلم · فالصورة تقوم مقام الوصف فى الرواية الذى يدلنا على حال الشخص وهو يقول عبارته · وقد قالها يوسف وهبى بنفس النغمة ونفس الايماءات الساخرة التى لا تخفى على أحد ، بحيث أصبحت لا تعبر عن شجاعته فقط وانما أيضا على ذكاء وقدرة على التلاعب بالألفاظ ·

ويتحول طلبة مرزوق الى بطل لا ينقصه خفة الظل وهو ينتقـــد الانتهازية فى شخصية سرحان البحيرى ، معبرا بذلك عن رأى الجمهور · ويصبح طلبة مرزوق هو الشخصية الوحيدة التى تستحق اعجـــاب المتفرجين · وتنال الاعجاب بالفعل · وكان لأداء يوسف وهبى القدير أهميته فى تدعيم ذلك التأثير ·

فعندما يقبل سرحان البحيرى الى البنسيون ويذكر بافتخار وظائفه العديدة لماريانا بصوت مرتفع حتى يسمعه الآخرون ، يعلق طلبة (يوسف وهبى) على ذلك بقوله :

ـ طظ ·

وعنـــدما يسمعه وهو يستخدم عبـــارة « الاتحاد الاشتراكى » فى كلامه لماريانا ليشير الى أهميته من ناحية السلطة السياسية · يكرر طلبة مرزوق تعليقه :

ـ طظين ٠

وعندما يهبط سرحان من حجرته وتقدمه ماريانا الى عامر وجدى وطلبة مرزوق يقول طلبة مرزوق بصوت مسموع :

ـ أنعم وأكرم ٠

وهو يشيح بوجهه الى الناحية الأخرى حيث يواجه الكاميرا وعلى وجهه علامات امتعاض شديدة ، بينما يكون سرحان قد بدأ اسطوانته عن وظائفه العديدة :

ـ وكيل حسابات شركة الغزل ٠ وعضو مجلس الادارة المنتخب ٠٠ وعضو اللجنة السياسية

وعندما ينهض سرحان معتذرا بموعد سابق للاجتماع يعلق طلبة مرزوق :

ـ ياأخويا الناس دول بيجتمعوا كتير كده ليه ؟

وتتدعم سخرية طلبة مرزوق باللقطة التالية التى لا تنقلنا الى اجتماع وانما تنقلنا الى لقطة قريبة Close up لساق راقصة ٠

وعندما يسرد سرحان تاريخه السياسى من السعديين الى الوفد ومن هيئة التحرير الى الاتحاد القومى الى الاتحاد الاشتراكى ردا على سؤال منصور باهى نرى معه فى نفس الكادر طلبة مرزوق يحمل وجهه رد الفعل بالامتعاض الشديد ٠

وعندما يعترض سرحان على امتلاك حسنى علام وحده مائة فدان يدخل طلبة فى الحديث بينهما ويوجه كلامه الى سرحان :

ـ متزنش على الراجل ليصحى الصبح يلاقيهم متخذين منه ٠
ويخرج سرحان للاجتماع فلا يتركه طلبة بدون تعليق ٠

ـ ياذى الاجتماعات اللى من غير مناسبة ٠

وفى نهاية السهرة حول المذياع للاستماع الى أم كلثوم يقوم طلبة مرزوق قائلا لسرحان بسخرية واضحة :

ـ عن آذنك يا عضو اللجنة

ويتسع دور طلبة مرزوق فى الفيلم حتى يحتل مركز الصدارة ويصبح بطل النصف الأول منه بلا منازع : فهو المعلق الدائم لما يجرى من

أحداث داخل البنسيون · وكأننا نرى الاحداث من وجهة نظره بينما هو لا يملك هذا الحق أصلا فى الرواية ويملكه آخرون · وقد سبق أن ذكرنا كيف استقبل سرحان البحيرى « بطظ » ·

أما عندما يقبل اللواء إبراهيم باهى بأخيه منصور الى البنسيون ، فيعلق طلبة من تحت الضرس :

ـ يا منجى ·

ثم يلتفت الى عامر وجدى ليقول له :

ـ أنا مش عارف ايه حال البنسيون ده ، واحد اشتراكى والتانى أخوه لواء ·· يكونش وقعنا فى وكر جواسيس ·

وعندما يعود اللواء لزيارة أخيه وكان طلبة يلاعب عامر وجدى الشطرنج فيلتفت نحو اللواء ثم يقول معترضا :

ـ اللواء ده واخدها فتونة واللا ايه داخل طالع زى المكوك ·· يكونش فاكر ده بيت أبوه ·

ثم تستكمل الصورة التأثير الكوميدى !! المقصود من هذا الكلام فنرى طلبة يمد يده الى لوحة الشطرنج ويستكمل كلامه :

ـ طابيتك اتكلت يا عم (!!) ·

وعندما تشتبك زهرة مع البحيرى يعلق ساخرا :

ـ المثقفين وقعوا أخيرا مع الفلاحين ·

وعندما يوجه سرحان اهاناته لزهرة يهتف طلبة ساخرا :

ـ فالتحيا الاشتراكية ·

وكما لطش طلبة مرزوق دور عامر وجدى فى الرواية وهو دور المعلق على الأحداث وقام به فى الفيلم بعد أن غير وجهة النظر بالطبع بما يتفق وشخصيته ؛ كذلك نجده يقوم فى الفيلم بدور ماريانا أيضا فى الرواية بما يخص تعريف الشخصيات ببعضها وكأنه هو صاحب المكان · ويظهر ذلك فى أول مشهد للافطار يجمع بين كل النزلاء بكامل عددهم ؛ حيث يقدمهم الى منصور باهى باعتباره آخر القادمين · ولا ينسى ، وهو يقدم سرحان ، أن يقدمه بكل وظائفه التى يلقيها بطريقة ساخرة وكأنه يلقى محفوظات ·

ـ .. والأستاذ سرحان البحيرى وكيـــل حسابات شركة الغزل .. وعضو مجلس الادارة المنتخب .. وعضو اللجنة السياسية .

وطلبة مرزوق هو الذى يعرفنا بالمعلومات الخاصة عن علية المدرسة التى يعرفنا بها عامر وجدى فى الرواية عن ماريانا .

ـ بتاخد ماهية عشرين جنيه وبيطلع لها قد تلاتين جنيه من الدروس الخصوصية وبيقولوا أبوها عنده عمارتين .

ولا ينسى طلبة هنا والحديث يدور بينه وبين حسنى علام ممثل الشـــباب من طبقته الارستقراطية أن يذيل كلامه باحـــدى سخرياته اللاذعة .

ـ .. لو منك اتجوزها قبل ما الحكومة تتجوزها وتتجوز أبوها .

والملاحظ دائما في المناظر التى تجمع بين طلبة وغيره ، يكون طلبة هو الشخصية المسيطرة على المنظر . وفى هذا المنظر الأخير الذى يجمع بينه وبين حسنى ، يكون طلبة هو الأهم ، يسرق الكاميرا منه كما يسرقها من الجميع فى المنظر الذى يضمهم حول مائدة الافطار حيث يقوم طلبة بتقديمهم الى منصور فيصبح سيد المائدة وسيد المنظر كله . أما فى المنظر الذى يجمعهم حول المذياع للاستماع الى سهرة أم كلثوم فقد كأن طلبة مرزوق بمثابة نجمه الوحيد .

وقد تضافر على ابراز بطولة طلبة مرزوق وسيادته على المناظر التى ظهر فيها الدور الجديد الذى يرسمه له السيناريو والاخراج الذى خصه باللقطات المتوسطة والقريبة المتوسطة ، وتمثيل يوسف وهبى القدير وحضوره الفائق !

وهكذا يتحول طلبة مرزوق الاقطاعى القـــديم ، عميل السراى السابق ، المكروه من المجتمع ، المنافق ، الخائف ، الداعية للاســتعمار الأمريكي ، يتحول فى الفيلم الى بطل ، محبوب ، لا تنقصه الشجاعة فى ابداء رأيه ، يعبر عن وجهة نظر الجمهور بانتقاده للانتهازية ، ويحتل مركز الصدارة فى النصف الأول من الأحداث على وجه الخصوص .

ونجيب محفوظ حينما قدم لنا هذه الشخصية انما أراد أن يدين الطبقة التى ورث عنها طلبة مواصفاته المذكورة فى الرواية . والفيــلم اذ يبرئه منها مع الاحتفاظ لشخصيته بسمته الطبيقية فقط يجعل منه شخصية جزئية غير ممثلة للطبقة ، أو أنه يبرىء طبقته من هذه السمات ! وهو فى كلا الحالين يزور رأى كاتب الرواية الذى يدين طلبة ويدين طبقته .

● **منصور باهي**

« انه فتي رائع ولكنه يعاني داء خفيا ، وعليه أن يبرأ منه » (١) ٠

هذا هو رأى عامر وجدى فى منصور باهي ٠ ويشير هذا الرأى الى الامكانية الدرامية الهائلة التي تحويها هذه الشخصية بما يعانيه من صراع داخلي عنيف بسبب الفجوة بين ما يراه وما يفعله ٠

ومنصور شاب في العشرينات جاء البنسيون بتوجيه من خيه بعد أن أصبح يعمل فى اذاعة الاسكندرية منقولا من اذاعة القاهرة ٠ وكان أخوه الأكبر الذى يحتل رتبة لواء في الشرطة وراء نقله ليبعده عن الارتباط بنشاطه السياسى السرى فى القاهرة ٠

واذا كان داء منصور باهي خفيا على عامر وجدى فهو لا يخفى علينا لأننا نعلم عن منصور من الأحداث مالا يعلمها عامر وجدى ٠ ومنصور نفسه يعرف ما يعانيه ٠ شعور حاد بالاثم لأنه خان أصحابه وتخلى عنهم ٠ يقول لدرية « لا أكاد أتحرر من الاحساس بالذنب » (٢) ٠ وفى لقاء آخر معها يقول لها ما يحدد لنا تصور شعوه بالذنب والألم معا « أنا فى رأى أصحابنا جاسوس وفى رأى نفسى خائن » (٣) ٠

ومنصور شديد القسوة في تأنيب نفسه « العفن يجرى فى الهواء ، ولعله يصدر أصلا عن ذاتى أنا » (٤) ٠ وعندما قبض على أصحابه يقول « كان يجب أن أكون معهم » (٥) ٠

ولذلك فعندما يعجب عامر وجدى من سقراط لأنه تجرع السم متجاهلا فرص الهرب يعلق منصور على قوله : « أجل ورغم أنه لم يكن يعانى شعورا بالاثم أو الخطأ (٦) ـ وهو يعنى نفسه بالطبع ٠ فهو الذى يعانى من الشعور بالاثم ، لكنه لا يملك شجاعة سقراط ولذلك فهو بكره نفسه « انى أكره نفسى ، هذا ما يجب أن أصارحك به ، وعليك ألا تقتربى من رجل يكره نفسه » (٧) ٠

---

(١) ص ٢٧٨ ٠
(٢) ص ١٦٤ ٠
(٣) ص ١٦٩ ٠
(٤) ص ١٤٠ ٠
(٥) ص ١٥٨ ٠
(٦) ص ١٦١ ٠
(٧) ص ١٨٨ ٠

وعقدة الشعور بالخيانة هي التي تلون رؤيته للأمور وتشل ارادته احيانا وتكاد تدفع به الى الانتحار في أحيان أخرى وأن يتجرع السم الذي تجرعه سقراط رغم أنه لم يكن يعاني شعورا بالاثم مثله • لذلك فهــو عنــدما يعلم بتخلي سرحان عن عشيقته يقول انها خيــانة على أى حال ، ويصف شعوره نحوه بقوله « حنقت على سرحان ضــمن حنقي على نفسي فلعنته ألف لعنة » (١) •

وعندما يتخلى سرحان عن زهرة يبصق منصور في وجهه :

ــ على وجهك ووجه كل وغد وكل خائن (٢) •

ثم يشتبك معه •

ويحلم منصــــور بأنه يقتل سرحان ثم يتبعه بالفعل ، ويحدث أن يسقط سرحان وحده في الطريق ، فيجرى نحوه منصور ويضربه بقدمه في بطنه وعندما يعلم ــ فيما بعد ــ أن سرحان قد مات يعلن أنه قاتله • ويسلم نفسه للشرطة ليشرب السم ويستريح • ولكن القدر يأبى عليه الا أن يعيش بعذابه • ذلك أنه قد ثبت من تقرير الطبيب الشرعي أن سرحان مات منتحرا •

ولكن عقدته تكشف عن تأثيرها الدرامي بأوضح ما يكون ــ قبل ذلك ــ من خلال علاقته بدرية • اذ يندفع اليها بفعل حبه القديم لها • لكن زوجها أستاذه • وقد قبض عليه وعلى مجموعته التي كان منهــا منصور نفسه • ومأساة منصور انه لا يستطيع أن يوقف اندفاعه نحــو درية ، وفي نفس الوقت لا يكاد يتحرر من الاحساس بالذنب في علاقته بها • وعندما يقابل أحد زملائه يسأله ماذا يقولون عنه • وعندما لا يرد زميله يرد هو عنه بما يتوقع أن يقولوه « انني جاسوس ، انني هربت في الوقت المناسب ، ثم تسللت الى بيت الصديق القديم » (٣) •

هي الخيانة اذن التي تسرى في دمه •

ــ هناك شخص ينغص على صفوى •

وتسأله زهرة :

ــ من هو ؟

فيجيب وهو يقصد نفسه :

---

(١) ص ١٦٧ •
(٢) ص ١٨٤ •
(٣) ص ١٧١ •

ـ شخص خان دينه ٠

وتحرك زهرة يدها مستنكرة ٠ ويواصل منصور :

ـ وكان صديقه وأستاذه (٢) ٠

ولأنه لا يريد أن يخون حبه ويخـــون مشاعرهُ يطلب من دريه الطلاق لتقترن به ٠ ولكنها عندما تأتي اليه وتخبره أن زوجها قد حررها من الارتباط به يرفض أن يواصل الطريق معها الى نهايته لأنه لا يريد أن يخون صديقه وأستاذه ٠ وهكذا يقع بين شقيَ الرحى لا يدرى ماذا يفعل وقد أطبقت عليه تهمة الخيانة ولم يعد له مفر منها : اما أن يخون حبيبته أو يخون صديقه ٠ والواقع أنه لخوفه من الخيانة قد خان الاثنين معا ٠ وما هو فوق ذلك انه مثل بهما ومثل بنفسه أيضا ٠

انه فتى رائع حقا ، ولكنه يعانى داء ٠٠ خطيرا ٠

ولكن منصور باهي في الفيلم شيء آخر ٠ وما يعانى منه فى الفيلم غير ما يعانى منه فى الرواية ٠ وهو يعانى فى الفيلم من تسلط شخصية الأخ الأكبر الذى يحل مكان الأب ٠ فهو لا يكتفى بالتدخل لنقله من القاهرة الى الاسكندرية وتوصية صاحبة البنسيون تليفونيا به كما فى الرواية ٠ وانما يأتى معه حتى حجرته ٠ والأهم من ذلك أنه يعلم ـ فى الفيلم ـ بعلاقة منصور بدرية فيسقط عليه ويأمره بقطع هذه العلاقة ٠ ويخضع منصور لامره ويرد درية خائبة ٠ وطبيعى أن يشـعر منصور بالألم لانســحاقه أمام ارادة أخيــه ٠ ولكنه ليس ألما عظيمـا ٠ انه ألم مراهق يرغب فى التحرر من سلطة الأخ أو الاب ٠ والمفروض أن منصور قد تجاوز هذه المرحلة ، بحكم سنه وبحكم وضعه الاقتصادى والاجتماعى ، لذلك يبدو تصرفه غريبا ، وغير منطقى ، أو أنه يبدو جبانا ٠ وما هو بجبان ٠ ولا يصح أن يكون كذلك ٠

وقد حـول الفيلم بذلك شخصـية منصـــور الى شخصية أحادية البعد ، بعد أن خلصها من صراعاتها الداخلية ٠ ومن ثم خسر بناء شخصية درامية من الدرجة الأولى أو تكاد على غرار شخصيات عطيـــــل ومكبث وهاملت ـ والأخير أقربها بتردده من شخصية منصـــور ـ اذ لم يعـــد ما يعانيه منصور فى الفيلم داء داخليا يتمثل فى تمزقه بين أقطاب متعارضة من الاتجاهات النفسية ، بل انحصرت أزمته فى سيطرة أخيه التى يخضع لها على طول الخط بغير صراع حقيقى ٠ ولا نجد لوجودها على هذه الصورة

(٢) ص ١٧٣ ٠

مبررا واضحا • وان كان اختيار « عبد الرحمن على » للقيام بدور منصور اختيارا موفقا بملامحه وحركاته وسكناته الجديرة بتمثيل منصور الحقيقى فى الرواية لا منصور الفيلم •

واذا كان منصور الفيلم يذكر لدرية فى لقائه الأخير معها أنه يرفض الارتباط بها حتى لا يخون صديقه • فان فكرة الخيانة هنا تأتى مقحمة ومفاجئة نسمع بها منه لأول مرة • ولا يمكن أن نفسرها الا بأنها مجرد حيلة لتبرير موقفه أمام درية واخفاء حقيقة خضوعه المخجل لسيطرة أخيه ، كما تدلنا عليه أحداث الفيلم السابقة ، وكما يؤكده لنا دفاعه العصبى عن نفسه ضد تهمة خضوعه لأخيه •

ـ لا يا درية أنا مش آلة بيحركها أخويا •

وفى لقائه الأخير معها تسأله عن سبب وجومه

ـ حصل ايه

فيصرخ منصور بلا وعى :

ـ أخويا كان عندى دلوقت ، وعرف كل حاجة •

ـ ورأيه ايه

فيرد بعصبية واضحة :

ـ قلت لك يا درية ما يهمنيش رأيه هو مش حا يتحكم فى عواطفى وشعورى •

كذاب •• هذا هو الوصف اللائق بمنصور فى الفيلم ، ومدع كذلك ، لأن تتابع الأحداث يدلنا على انه آله يحركها أخوه بالفعل ، وان أخاه يتحكم فى عواطفه وشعوره حقا ، وكلامه نفسه ـ لو حللناه ـ شاهد على عكس ما يزعم • وعلى أى حال فان كاتب الحوار ـ وهو كاتب السيناريو أيضا ـ لا يترك لنا فرصة لاستنتاج ذلك أو تخمينه بأنفسنا وانما يؤكده أيضا بخط عريض بما يصفه على لسان درية وهى تقول لمنصور :

ـ انت بتكذب على نفسك •• قول ان أخوك السبب •• قول انك خائف •

وهكذا فان الفيلم يدين منصور بمسالب أخرى • ويغير من شعورنا نحوه • فاذا كنا ـ فى الرواية ـ نشارك عامر وجدى فى اشفاقه على منصور مما يعانيه من تمزق داخلى حاد نعرفه أكثر مما يعرفه عامر وجدى نفسه ، فان الشعور الذى يخلفه فينا الفيلم نحو منصور هو الاحتقار

وحـــده · ويضاعف من احتقارنا له مضاجعته لزوجة صديقه وأستاذه المعتقل · وهو ما لم يذكر فى الأصل ·

ولا يعنى ذلك ان الرواية لا تدين منصور · ولكن ما تدينه به غير ما يدينه به الفيلم ·

منصور في الرواية متردد خائر العزيمة يبحث عن الهدف ولا يجده، يشل ارادته عقدة الشعور بالذنب ، وعلاقته بأخيه تمثل أحـــد أبعاد مأساته · أما في الفيلم فهو جبان خائن كذاب مدع ، وعلاقته بأخيه هى مأساته الأساسية ·

في الرواية ، يمثل منصور صورة لقطاع كبير من شباب مجتمعنـا الضـائع ، أما فى الفيلم فهو مجرد شاب ساقط · وهو ما تم أيضا بالنسبة لشخصية حسنى علام ، مع فارق الخلاف بين الاثنين ·

● **حسنى علام :**

« لقد قذفت بى طبقتى الى الماء والقارب يميل الى الغرق » (١) ·

هذا هو الوصف الدقيق لوضع حسني علام يأتى على لسانه نفسه : شاب ثرى من أسرة اقطـــاعية يملك ١٠٠ فدان · طلب يد قريبته فرفضت لأنه لا يملك شهادة ·· والأرض على كف عفريت · ضاق بالاقامة فى فندق سيسيل بالاسكندرية لانه يذكره بقصة أسرته فى طنطا ، فانتقل الى بنسيون ميرامار ·

يكره الشعر كما يكره سيرة الشهادات ·· ويخشى ـ مثل طلبـــة مرزوق ـ نزلاء البنسيون « سرحان منتفع ومنصور غالبا مرشد ، حتى العجوز ـ يقصد عامر وجدى ـ فمن يدرى والمدام نفسها لا يبعد أن تكلفها جهات الأمن بنوع من المراقبة » (٢) · أما طلبة مرزوق فهو « الوحيد الذى أضـــمر له حبـا واحتراما » (٣) · ويشاركة حسنى الشـعور بالجبن على مواجهة الآخرين برأيه « ثم وثبت بى رغبـة ملحة فى الجهر برأيى لأكون صادقا مع نفسى ولو مرة واحدة فى السهرة الطويلة·ولكنى لم أفعل» (٤)· فالاثنان تجمعهما نفس الطبقة ونفس المشاعر تقريبا · وان كان طلبة يمثل جيل الشيوخ وحسنى يمثل جيل الشباب ·

---

(١) ص ١٠٩ ·
(٢) ص ١٠٠ ·
(٣) ص ١١٨ ·
(٤) ص ١٠٣ ·

عندما رأى زهرة قال عنها « أجمل مما يليق بخادمة أجمل مما يليق بسيدة » (١) • ومع ذلك فهي عنده ليست أكثر من « خادمة ممتازة لملء فراغ شقتي المستقبلة » (٢) • وعندما علم بقرارها التعلم قال لها :

ـ شدي حيلك ، فعندما يتحقق مشروعي سأكون في حاجة الى سكرتيرة (٣) •

فهو رغم اعجابه بها لا يتخلى عن نظرة الاستعلاء الطبقية لها • ولذلك فهو يتصور انها « سوف تعشقني من النظرة الأولى » (٤) • ولا يفسر صدها له في البداية الا كنوع من الدلال • ويلمح علاقة الود بينها وبين سرحان فيكلمه على أساس أن يشاركه في حب زهرة !! ويأتي يوما مخمورا ويحاول الاعتداء على زهرة فتدفعه عنها ويشتبك معه سرحان في معركة •

يسهم في تحديد أبعاد شخصيته الأساسية علاقته بموضوعات ثلاثة ، الجنس والسيارة والمشروع التجاري الموهوم • ويتجسم من خلال علاقته بهذه الموضوعات احساسه بالضياع اذ يتخذها مسارب للهروب من أزمته • فهو يزعم أمام الآخرين بأنه يبحث عن مشروع تجاري يستغل فيه ثروته لكنه لا يبذل أدنى جهد لتحقيق هذا المشروع الذي يحلم به الى أن يأتي له المشروع صدفة على لسان صفية بأن يشتري الملهى الذي تعمل فيه ويتم بواسطتها الاتفاق المبدئي مع الخواجا ليحل محله •

وهكذا يتمخض المشروع ـ على حد قول الدكتورة لطيفة الزيات ـ عن « ما خور يجسد هلاكه المعنوي » (٥) •

والجنس وسيلة أخرى للهروب من الملل الذي يحاصره حتى انه عندما ضاق بجلسته مع نزلاء البنسيون ليلة غناء أم كلثوم ، ينطلق بسيارته في منتصف الليل الى قوادة عجوز في الخمسين ولا يجد غيرها فيدفعها الى حجرتها وهي تعتذر عن عدم استعدادها فيرد عليها :

ـ لا أهمية لذلك ، ولا أهمية لشيء (٦) •

وفي يوم آخر لا يجد ما يعمله فينتقل من قوادة الى أخرى وكل منهن

---

(١) ص ٨٩ •
(٢) ١٠١ •
(٣) ص ١١٤ •
(٤) ص ٨٩ •
(٥) ص ٧١ الهلال فبراير ١٩٧٠ •
(٦) ص ١٠٤ •

تقدم له أطيب ما عنـدها وأخيرا ياخذ واحـدة ويمارس معها الجنس فى الطريق العام خارج المدينة تحت المطر ٠

ـ « ألا تودين أن تخرجي اللسان للدنيا ومن عليها وأنت فى حماية هذه الغضبة الكولية ؟ » (١) ٠

والواقع انه هو الذى يريد أن يخرج لسانه للدنيـــا التى أخرجت لسانها له ٠

وعلاقة حسنى علام بســـيارته علاقة فريدة تجعل منها شخصـية أساسية من الشخصيات التى يتعامل معها ٠

ـ « قنبلة ؟ صاروخ ؟ فكرة جنـونية ؟ كلا انهـا سيارة الأحمق ، يا للشيطان انه حسنى علام » (٢) ٠

هذا هو تعليق منصـور باهى عنـــدما فوجىء فى الطريق باندفاع ســيارة حسنى ٠٠٠ وحسنى دائم الاندفاع المجنـون بســـيارته الفورد « بلا هدف معين سوى رغبته الأبديه فى التجوال ٠٠ والسرعة » (٣) ٠

ان سيارة حسنى علام لا تنقله فقط الى مصادر المتعة فى البيـوت السرية ، وانما تمثل هى نفسها مصدرا للمتعة « ولكى أستمتع باكبر قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت الى الطريق الصحراوى فانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين ك ، مقدار ساعة ، ثم رجعت بنفس السرعة » (٤) ، كما انها وسيلته للهروب من الضيق عندما يلم به كما فعل عقب أحداث مقتل سرحان « صممت على غسل راسى بجولة من جولاتى الانطلاقية » (٥)٠

وجنون السرعة ، والاغراق فى الجنس ، وادعاء البحث عن مشروع للايهام بالقدرة على العمل هى ردود أفعال حسنى المرضية ازاء احساسه بالضياع الذى عمل على تكوينه : فشله فى الزواج ، وعدم حصـوله على شهادة ، وعدم الاطمئنان فى الاعتماد على الأرض كسند للحياة ، واشراف طبقته على الانهيار ٠ وبذلك تكشف الرواية عن أزمة حسنى علام وتقدم

---

(١) ص ١١٢ ٠

(٢) ص ١٥٢ ٠

(٣) ص ٩٦ ٠

(٤) ص ١١٤ ٠

(٥) ص ١٣٥ ٠

لنا من خلاله صورة انسانية متكاملة لها أبعادها المتعددة تمثل نموذجا آخر من نماذج الشباب الضائع فى مرحلة معينة من تاريخ مجتمعنا ٠

أما الفيلم فقد أسقط عن الشخصية كل أبعادها تقريبا ولم يحتفظ منها بغير ما يهمه لاجتذاب الجمهور وهو اهتمام حسنى بالجنس ٠ وذلك بعد أن أضفى عليه ـ كما فعل مع طلبة مرزوق ـ شيئا من خفة الدم يدعمها تمثيل الممثل الكوميدى أبو بكر عزت ٠ كما خلصه من حذره وكراهيته للآخرين ٠ ولم يذكر الفيلم فشله فى الزواج أو اخفاقه فى الحصول على شهادة ولم يتطرق الى مسألة المشروع سوى مرة ، ولم يكن لها أى صدى على الأحداث أو على شخصيته ٠ وأما عن علاقته الفريدة بسيارته فهى مفقودة تماما ٠

ويبدو حسنى فى الفيلم وكأنه لا يعانى شيئا على الاطلاق ٠ مجرد شاب ثرى يعيش كما يهوى ٠ لا نجد تبريرا لنشاطه الجنسى الزائد ، اللهم الا اذا كان الثراء ـ فى حد ذاته ـ تبريرا كافيا لذلك ٠ وخسر الفيلم بذلك طابع الشخصية الانسانى الحى كما خسرالجانب الدرامى منها ، وفشل فى أن يجعل من حسنى علام ممثلا لضياع فئة أخرى من شباب مجتمعنا ٠ وأصبح لا يمثل الا نفسه ٠

وقد سبق أن ذكرنا قيمة فن السينما فى خلق علاقات جديدة بين الانسان والأشياء لم يسبقه اليها فن آخر ٠ وقد قدمت الرواية للفيلم فرصة نادرة للافادة من هذا النوع الجديد من العلاقات يتمثل فى علاقة حسنى بسيارته ٠ وكان جديرا بالفيلم أن يفيد من هذه العلاقة فى تقديم بعض المشاهد السينمائية الخالصة ٠

وأرجو أن يتذكر القارىء معى مشهد السيارة الشاعرى فى أول فيلم « رجل وامرأة » كنموذج على استخدام السيارة سينمائيا ٠ أما فيللينى فيقدم لنا نموذجا أقرب الى موضوعنا فى الجزء الخاص به من فيلم « قصص ممنوعة » ٠ ونقصد بالتحديد المشهد الأخير منه حينما يتسلم البطل سيارته بعد أن وصل الى قمة أزمته النفسية ، فينطلق بها وينطلق فى جنون يؤدى الى الموت ٠ وكان أقوى مشاهد الفيلم تأثيرا ٠ ولم يكن جنون حسنى فى اندفاعه بسيارته أقل من جنون بطل فيللينى ٠ بل ان علاقة حسنى بسيارته ـ فى الرواية ـ كانت أكثر ثراء من علاقة بطل فيللينى بسيارته التى لم يحصل عليها الا فى نهاية الفيلم ٠ ومع ذلك لم يستطع فيلم « ميرامار » أن يفيد من هذه العلاقة وأسقطها من حسابه تماما من البداية ٠

● سرحان البحيرى :

تجذبه زهرة الى النزول فى البنسيون · رآها مرة فى محل البقالة فلفتت نظره · « سارت فى طريقها فسرت وراءها · ولا غاية لى الا تحية الجمال ذى العبير الريفى الذى أحبه » (١) وفى البنسيون يقدم لها نفسه :

ـ محسوبك سرحان البحيرى يا زهرة ··

فلم تملك أن سألت :

ـ بحيرى ؟

ـ من فرقاصة بالبحيرة ·

كتمت ضحكة وهى تقول :

ـ أنا من الزيادية (٢) ·

وتميل اليه زهرة من البداية ، وتسلم لغزله وأحضانه ·

كان ينظر اليها « بعين صقر تود أن تشدها اليها الى الأبد » (٣) لكنه لا يلبث أن يقع فى حبها فيقاوم « شعرت ان الحب يجرفنى معه الى هاوية فغرزت قدمى فى الحافة راميا بثقلى الى الوراء » (٤) ·

يدعوها الى زيارته ليلا فترفض · يطلب منها الاقامة معه فى مسكن خاص فتلمح له بالزواج · ولكنه يرى « الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو أو آخـــر ، أما الزواج ·· اذا لم يرفعنى من ناحيـــة الأسرة درجـــة فما جدواه ؟ » (٥) ·

نفعى · انتهازى ، له تطلعات طبقية ·

يكشف من البداية عن نوعية تطلعاته وهو يسأل صديقه مستنكرا : « خبرنى بالله عن معنى الحياة بلا فيلا وسيارة وامرأة ؟ » (٨) ·

وبدافع من اتجاهاته النفعية الانتهازية التطلعية يصادر حبه لزهرة ويقنع نفسه بالزواج من مدرستها علية ــ دون عاطفة ــ لأنها تحقق له نفعا أكبر بوظيفتها وأسرتها ·

---

(١) ص ٢٠٤ ·
(٢) ص ٢١٦ ·
(٣) ص ٢٠٥ ·
(٤) ص ٢٣١ ·
(٤) ص ٢٣٨ ·
(٥) ص ٢٠٧ ·

وتمثل هذه الاتجاهات اطاره الأخلاقي الذى يتحرك داخله ويحدد علاقته بالآخرين وما يؤمن به من مبادىء ٠

كان وفديا قبل الثورة ٠ ومع الثورة تحول الى اشتراكى ونفذ داخل منظماتها السياسية ٠

لا يطمئن الى طلبة مرزوق ومع ذلك فهو يتبادل معه الحديث ويحرص على احترامه ومجاملته والتودد اليه « شىء فى أعماقه قال لى انه لا يمكن ان يكون خالى الوفاض تماما » (١) ٠

كما يتودد الى حسنى علام أملا فى أن يعمل معه فى مشروعه الموهوم٠ « ٠٠٠ وأنا قد أكره فكرة طبقته ولكنى أفتتن بأى شخص منها اذا ساقتنى الظروف المتازة الى صحبته » (٢) ٠ وعندما يهاجم حسنى حبيبته زهرة وهو مخمور يحاول سرحان أن يتدخل بحساب : « أردت أن أنقذها بلا فضيحة ، ومع الابقاء على علاقتى بحسنى » !! (٣) ٠

وعندما يعلم أن لعلية أخ فى السعودية لا يفوته أن يسألها « أمن الممكن أن يرسل لنا بعض البضائع النادرة من هناك ؟ » (٤) ٠

وطبيعى أن تنتهى اتجاهاته الانحرافية نحو الجريمة حيث يدبر مع صديقه المهندس « على بكير » مؤامرة لسرقة حمولة لورى بالغزل من الشركة التى يعملان بها ٠

ـ لما يخلق الله الجبناء من أمثالك ؟ (٥) ٠

هكذا قالت له زهرة بعد أن بصقت فى وجهه عندما اكتشفت خيانته لها ٠

كما قالت له :

ـ وغد حقير ٠٠ غر فى ألف داهية (٦) ٠

و « غار » سرحان البحيرى ٠ فقد اكتشفت الجريمة ، ولم يكن له مفر من الانتحار ٠

---

(١) ص ٢٢٧ ٠
(٢) ص ٢٢٦ ٠
(٣) ص ٢٥٠ ٠
(٤) ص ٢٥٤ ٠
(٥) ص ٢٥٤ ٠
(٦) ص ٢٥٥ ٠

كان سرحان البحيرى أقرب شخصيات الفيلم الى الأصل • فقد احتفظ له الفيلم بكل سفالته • وزاد عليها ابتزازه لأموال عشيقته السابقة صفية حيث رأيناه عقب زيارته الأخيرة لها يطلب منها عشرة جنيهات بحجة انه نسى محفظته وترد عليه :

ـ دايما كده تنسى •

رغم ان سرحان الرواية يبرىء نفسه من هذه التهمة بالذات « كانت حياتنا مشتركة بكل معنى الكلمة عدا المجاملات التى كانت تنفحنى بها فى المناسبات والتى عجزت ـ لظروفى الخاصة ـ عن ردها • غيرى آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالا فاحشا » (١) •

أما عن علاقته بزهرة ، فقد كانت عين سرحان البحيرى اليها فى الفيلم تكاد أن تكون « عين الصقر » حقا • وقد قام بدوره يوسف شعبان الذى سبق أن قام بدور مماثل تقريبا ـ وكان أول أدواره الناجحة ـ مع حسن الامام ، وهو دور قواد فى زقاق المدق المأخوذ أيضا عن رواية نجيب وان كان قواد زقاق المدق يصطاد حميدة ليقدمها الى جنود الاحتلال ، فان سرحان البحيرى فى ميرامار يحاول أن يصطاد زهرة لنفسه • وفى الحالين يريد أن يستغلها لحسابه الخاص دون مقابل باسم الحب والزواج •

ولكن شخصية سرحان أكثر ثراء من شخصية قواد زقاق المدق • وهو لا يلبث أن يقع فى حب زهرة بالفعل • ورغم انه يقاوم حبه ويدوس عليه ليحقق أطماعه ، ورغم ان زهرة بصقت فى وجهه عندما علمت بخيانته لها فانه يعترف « لم أبرأ تماما من حبها ، وهو العاطفة الصادقة الوحيدة التى خفق بها قلبى الممزق الأهواء » (١) •

ويكشف لنا هذا الشرخ فى نفسية سرحان عن الجانب الانسانى منها الذى لا يزال يخفق داخله ، ولكنه يخنقه فيختنق نفسه • وقد أغفله الفيلم تماما لأنه أراد ـ كما يبدو ـ أن يذبح سرحان بلا شفقة ولا يشيعه بغير لعنات طلبة مرزوق وسخرياته اللاذعة منه •

● عامر وجدى :

وفدى قديم « كان له فى الرجاء جانب يرده الأصدقاء ، وفى الخوف جانب يتجنبه الأعداء » (١) •

---

(١) ص ٢١٤ •
(٢) ص ٢٥٧ •
(٣) ص ١٣ •

وكان صحفيا من أصحاب البلاغة ٠ ولكن زمن البلاغة ولى « هل عندك عبارة تصلح لراكب الطيارة » (١) هكذا اعترض رئيس التحرير على كتابته ٠

وكان أزهريا رموه بالالحاد لانه اشترك فى تخت مطرب ذات ليلة ٠ وطرد من الأزهر ٠ وعندما تقدم للزواج رفض طلبه لنفس التهمة ٠

جاء الى البنسيون بعد أن أحيل على المعاش ، يجتر ذكريات شبابه ٠

هو الذى يفتح الباب لزهرة ٠ وهو الوحيد الذى يودعها فى النهاية ، وطوال الأحداث يعاملها بحنان أبوى ٠ يسدى لها النصيحة ، ويهديها قلما وكراسة عندما يعلم بعزمها على التعلم ويعرض عليها مساعدته ، ويقف الى جانبها فى أزماتها ويخاف عليها من أطماع الآخرين ٠

ـ انى فى الواقع أحبك وأخاف عليك ٠

ـ أنا فاهمة ٠٠ لم أعرف رجلا مثلك منذ أبى ، وأنا أحبك أيضا (٢) ٠

ولذلك كان عامر وجدى موضع سرها ٠ وعنه نعرف كثيرا من أخبارها ٠ وأخبار غيرها من نزلاء الفندق ٠ وهو يعامل الجميع بصدر رحب بعد أن رفع عنه عامل السن ـ وقد بلغ خوالى الثمانين ـ مشاعر الكراهية للآخرين ٠ وعنه يقول منصور باهى « تبين لى أن عامر وجدى هو أعظم الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير والحب » (٣) ٠

وعامر وجدى لا يشارك فى أحداث البنسيون وانما يقوم فى الرواية بدور الراوى ٠ هو مؤرخ أحداث ميرامار المحايد ٠ أو انه أقرب شخصيات الرواية لأن يقوم بهذا الدور ٠ يحتل جزءين من الرواية أولها وآخرها ، يسرد فيهما ما يراه من الأحداث داخل البنسيون ، ويعلق عليها ، اما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، بالارتداد الى ذكريات سابقة أو تلاوة آيات معينة من القرآن ٠

ان عامر وجدى خلال السرد يرتد الى أحداث سابقة من ذكرياته الخاصة تفجر بتقابلها مع ما يجرى من احداث معان جديدة ٠ وبعض

---

(١) ص ١٤ ٠
(٢) ص ٥٨ ٠
(٣) ص ١٥٠ ٠

ما يتذكره يرتبط مباشرة بتاريخنا القومى مما يؤكده دوره فى الرواية كمؤرخ ، ويصبح هو نفسه جزءا من تاريخنا · فى حديثه مع ماريانا مثلا عن أزمتها عـام ١٩٢٥ التى أجبرتها على افتتاح البنسـيون يتذكر أزمة الزعيم مع الملك فى نفس العام · وعندما تأتى زهرة البنسيون تاركة القرية وراءها يتذكر أمه التى رفضت أن تنتقل معه الى القاهرة ··· وهكذا ·

ويلجأ عامر وجدى الى القرآن بين حين وآخر يتلو بعض آياته · وتعمل هذه الآيات كمدخل لما يليها من أحداث أو تعليق لما سبق منها · ونضرب مثلا على ذلك الآيات التى يتلوها مع قدوم طلبة مرزوق « يا معشر الجن والانس ان استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا ، لا تنفذون الا بسلطان » (١) ·

وعقب الأحداث الأخيرة لمقتل سرحان واعتراف منصور بقتله وغموض الموقف كله يتلو عامر وجدى « ··· أو كظلمات فى بحر لجى يغشاه موج من فوقه موج من سحاب ظلمات بعضها فوق بعض ··· » (٢) ·

ولكن دور عامر وجدى فى الفيلم يتقلص حتى يكاد أن يتلاشى تماما· فلم نعد نرى الاحداث من وجهة نظره أو من وجهة نظر غيره · وقد اختار الفيلم ـ وله الحق فى ذلك ـ وجهة النظر الموضوعية فى سرد الأحداث ، على خلاف الرواية التى كانت ترويها من وجهات نظر ذاتية · كما تخلص الفيلم من الارتداد الى ذكرياته السابقة · وقد نجد للفيلم الحق فى ذلك أيضا ولكن لماذا سحب منه دوره فى التعليق على الأحداث وأسـنده الى طلبة مرزوق ؟ · وأخـذ التعليق بالطبع شكلا آخر يتفق وشخصية طلبة مرزوق ·

أما المصـحف الذى رأينـاه فى يد عامر وجـدى فى الفيلم فلم يكن أكثر من مجرد اكسسوار ليس له أهمية تعبيرية فيما عدا المشهد الأخير حيث نسمعه وهو يودع زهرة بنظراته يختتم الفيلم بنفس الآيات التى اختتم بهـا الرواية « الرحمن ، عـلم القرآن ، خلق الانسـان علمه البيان ···· » ·

وهكذا لم يعد فى الفيلم من شخصية عامر وجدى الرواية غير شبحها وان احتفظ له بمشاعر الأبوة نحو زهرة لكنها بقيت فى الظل · ودوره الأسـاسى فى الفيلم ينحصر فى اتاحة الفرصة لطلبة مرزوق كى يلقى بتعليقاته الساخرة للجمهور من خلال حديثه معه ·

---

(١) ص ٢٢ ·

(٢) ص ٢٦٩ ·

● محمود أبو العبـــاس :

برجوازى صغير يبيع الجرائد ويأمل أن يتوسع فى تجارته بشراء مطعم بنيوتى • ويعرض عليه سرحان أن يشاركه فيرفض •

ــ كلا ، لا أحب الشركة ، ولا أريد للمطعم أن يكبر فيلفت نظـر الحـكومة (١) •

ويطمع محمود أبو العباس فى الزواج من زهرة :

ــ هى زبونة يومية ، لم نطرق الموضوع صراحة ، ولكنى خير من يفهم النسوان » (٢) •

ويقول له سرحان بانها عنيدة وأبية النفس فيرد عليه بنفس الثقة :
ــ انى أعرف الدواء لكل داء (٣) •

ولكن زهرة ترفضه عندما يتقدم اليها عن طريق ماريانا • والسبب تقوله لعامر وجدى :

ــ سأعود معه الى مثل حياة القرية التى هربت منها (٤) •

أما كيف استطاعت أن تستنتج هذا الرأى • فقد سمعته مرة يقول لأحد أصدقائه :

ــ « •• فكل امرأة حيـــوان لطيف بلا عقل ولا دين ، والوسيلة الوحيدة التى تجعل منهن حيوانات أليفة هى الحذاء » (٤) •

يشتبك مع سرحان لانه ــ كما قال له حسنى ــ عشيق زهرة • ولكنه يتصالح معه فى النهاية ، ويدعوه للعشاء على حسابه فى مطعمه الجديد • مطعم بنيوتى السابق • ويقبل سرحان الدعوة •

وهكذا تربط الرواية بين محمود أبو العبـــاس وسرحان البحيرى الذى يماثله فى تطلعاته وتضمه نفس الطبقة • والرواية اذ تختار له أن يحل محل الخواجا تشير اليه بأصبع الاتهام •

---

(١) ص ٢١٠ •
(٢) ص ٢٤٥ •
(٣) ص ٢٤٦ •
(٤) ص ٧١ •

ولكن للفيلم الذى يغرق فى ادانة سرحان بلا رحمة يحاول أن يرفع عن محمود أبو العباس اتهاماته أو يظن ذلك بأن جعله يعتذر لزهرة عن رأية فى المرآة • وبدل أن يشترى مطعم بنيوتى يفتتح مكتبة ويستبدل الجلابية بالقميص والبنطلون ويزعم انه إلتحق بمدرسة ليلية ليتعلم مثل زهرة •

وقد أجرى الفيلم هذه التغييرات ليجعله جديرا بالزواج من زهرة • غير ان هذه التغيرات لم تخلق منه شخصا آخر • فقد احتفظت له بنفس الطبقة ونفس التطلعات • ولا يغير من ذلك استبدال مطعم بنيوتى بالمكتبة وان كنا نفقد فى الحالة الثانية القيمة الرمزية لاحلال محمود محل الخواجا •

واقتناع زهرة به فى النهاية لا يزور رأى نجيب محفوظ فى روايته فقط ، وأنما هو الى جانب ذلك فى حدوده الجزئية ، يمثل بالنسبة للرواية ككل ، الغاية التى تنتهى اليها بقية التزويرات العديدة السابقة • وبهـ لا يصبح الخلاف بين الفيلم والرواية خلافا فى التفاصيل التى تشكل المغزى وانما هو قلب للمغزى رأسا على عقب ، كما يتبين لنا ذلك توا عندما نعرف من هى زهرة ؟ وما هى قضيتها ؟

● زهـرة :

قد يعجب قارىء الرواية عنـدما يجد ان زهـرة التى تدور حولها الأحداث الأساسية للرواية ، وترتبط بها كل الشخصيات ، لا نتعـرف عليها من خلال حديثها الذاتى كما تعرفنا على شخصيات الرواية الأربعـة الرئيسيين (عامر وحسنى وسرحان ومنصور باهى) وانمـا نتعرف عليهـا من خلال وجدان الآخرين وهم يروون علاقتهم بهـا وعلاقتها بهم « ولعل سر هذا – على حد قول محمود أمين العالم – انها رمز أكثر منها حقيقة » (١) •

« انها رمز مصر الباحثة عن سند ، عن حب ، عن استقرار ، عن سعادة » (٢) •

فهى مصر حين تطالب بالكرامة •

« أمن العيب أن أطلب لنفسى حياة كريمة ؟ » (٣) •

(١) ص ١٣٢ تأملات فى عالم نجيب محفوظ – محمود امين العالم •
(٢) ص ١٣٨ المرجع السابق •
(٣) ص ٧٢ ميرامار •

وهى مصر حين تتمسك بموقفها

« صفاء الحب · التعليم · النظافة ·· الأمل » (١)

وهى مصر حين تطالب بحريتها :

« أنا حرة ولا شأن لأحد بى » (٢)

وهى مصر حين تقرر رفع الفوارق الطبقية :

« كلنا أبناء حواء وآدم » (٣)

وهى مصر فى كل ما تقوله ، وفى كل ما تفعله وحتى حينما تقول :

« ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه » (٤) ·

وعندما يقول لها عامر وجدى ردا على كلامها بتغير الدنيا :

« الدنيا اتغيرت ولكنهم لم يتغيروا بعد » (٥) ·

يشير بذلك فى الواقع الى مأساة مصر فى أبنائها بينما كان يعنى سرحان البحيرى ·

ويؤكد رمزيتها طمع الجميع فى احتوائها ابتداء من زوج أختها الى جدها فى القرية الى كل شخصيات البنسيون وحتى بائع الجرائد خارجه ، فيما عدا المناضل القديم عامر وجدى الذى أحبها بقلب الأب ·

وكل شخصية من هذه الشخصيات نمط يرمز الى طبقة أو فئة أو قيمة معينة مثل الرجعية والاقطاع والاستعمار والانتهازية والخيانة وغيرها من القيم التى تعانى منها مصر وتناهضها ·

والرمز عند نجيب محفوظ كما هـو عند كل كاتب كبير لا يفرض نفسه على الواقع وانما ينبع عنه · ولذلك تحتفظ زهرة كما تحتفظ كل الشخصيات الأخرى ، وكل أحداث الرواية بمستواها الواقعى الحى بكل نبضاته الحارة · وكل كلمة مما سبق تنبثق تلقائيا عن السياق وشخصياته التى لا يساورنا الشك لحظة فى واقعيتها ·

وزهرة فلاحة شابة مات عنها أبوها و « أراد زوج أختى أن ياكلنى

---

(١) ص ٦٩ ·
(٢) ص ٦٨ ·
(٣) ص ٦٤ ·
(٤) ص ٦٧ ·
(٥) ص ٦٤ ·

فزرعت أرضي بنفسي » (١) ثم أراد جدها أن يبيعها بالزواج الى رجل فى عمره فتركت لهم القرية ورحلت الى الاسكندرية لتعمل فى بنسيون ميرامار • وكان أبوها يأخذها معه الى هذا البنسيون لبيع الجبن والزبد • وعندما جاء زوج أختها مع زوجته لاستردادها رفضت زهرة باصرار العودة معه الى القرية •

ــ لن أرجع ولو رجع الأموات (٢) •

فقد قررت زهرة أن تملك مصيرها •

ــ أنا حرة ولا شأن لأحد بي (٢)

وزهرة اذ تنشد حريتها شأنها شأن مصر • تدخل في صراعات ضد الاستغلال ذلك الصراع الذى بدأته في القرية وتواصله في المدينة برد طلبة مرزوق عن مداعباته الداعرة ، والدفاع عن نفسها ضد محاولة حسنى الاعتداء عليها ، ورفض وصاية ماريانا عليها بالتساهل مع الزبائن والاستسلام لمداعباتهم •

وهى ترفض طلب يدها من محمود أبو العباس لانها ترى ببصيرتها « سأعود معه الى مثل حياة القرية التى هربت منها » (٣) •

وتكتشف زهرة ارتباط حريتها بالعلم فتقرر :

« لن أبقى جاهلة » •

« سأتعلم بعد ذلك مهنة •• فلن أبقى خادمة » (٤) •

وتتنازل بالفعل عن جزء من أجرها البسيط تدفعه للمدرسة التى تبدأ فى تعليمها •

ويعين زهرة فى نضالها امكانيات ثلاث هى : القوة البدنية ، والذكاء ، والثقة بالنفس • وهى فى كل حالة من هذه الحالات تفوق ما يتصوره الآخرون عنها • فسرحان يقول :

ــ « لم أتصور انها معتزة بنفسها لذاك الحد » (٥) •

(١) ص ٤٣ •

(٢) ص ٦٨ •

(٣) ص ٧١ •

(٤) ص ٢٣٩ •

(٥) ص ٢٣١ •

وكانت ماريانا أول من اكتشف ذكاء زهرة وقوتها من أول يوم عملت فيه زهرة لديها •

ـ البنت مدهشة يا عامر بك ، مدهشة ، ذكية وقوية ، من مرة واحدة تعرف المطلوب •

ويفاجأ عامر وجدى بقوتها عندما يراها وهى تدافع عن نفسها ضد اعتداء صفية عشيقة سرحان السابقة التى أرادت أن تتحرش بزهرة •

ـ انك ملاكمة جبارة يا زهرة (١) •

أما طلبة مرزوق فيقول عنها بعد تجربته الفاشلة معها :

ـ « قطة متوحشة ، لا يغرك منظرها فى الفستان ، وجاكتة المدام الرمادية ، انها قطة متوحشة » (٢) •

ويصف سرحان البحيرى معركتها معه فى النهاية عندما اكتشفت خيانته فيقول :

ـ انقضت على ولطمتنى على وجهى بقوة مذهلة ••• قبضت على يدها بقسوة ولكنها انتزعتها بعنف ولطمتنى للمرة الثانية • فقدت وعيى فانهلت عليها ضربا وصفعا وهى تبادلنى الضرب والصفع بقسوة فاقت تصورى » (٣) •

وعندما يقول لها عامر وجدى مشفقا عليها عقب محاولة حسنى علام الاعتداء عليها :

ـ الحق أن المكان لا يليق بك •

ترد عليه :

ـ بوسعى دائما أن أدافع عن نفسى وقد فعلت (٣) •

الوحيد الذى استطاع أن يخدعها سرحان البحيرى • ولم تستطع أن تكتشف كذبه •

ـ هل تبين لك كذبه ؟

ـ كلا انه يحبنى أيضا ، ولكنه يتكلم دائما عن العقبات •

(١) ص ٦١ •
(٢) ص ٤٧ •
(٣) ص ٢٥٥ •
(٤) ص ٧٦ •

ــ ولكن ما ذنبك انت يجب أن تعرفى لنفسك طريقا ٠

ــ ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا إستطيعه (١) ٠

وعندما تدرك انه يتهرب من الزواج بها تتمتم بغضب مكتوم ٠

ــ يجب أن اندم على حبى لك (٢) ٠

ولكنها لا تستطيع أن تنزع حبه من قلبها ٠

ــ انى أحبك ٠ خطأ لا حيلة لى فيه (٣) ٠

ولكن عندما تعلم بخيانته فانها تلفظه :

ــ وغد حقير غر فى ألف داهية ٠ (٤)

ومع ذلك فقد صعقت ــ على حـــد قول ماريانا ــ عندما سمعت بخبر موته ٠

ولا تسمح ماريانا ببقائها بعد أن أصبحت تتشاءم منها ٠ ويحــاول عامر وجدى أن يتدخل لبقائها بالبنسيون ولكن ماريانا أصرت على رأيها بعناد ٠٠

« ومن الناحية الأخرى صارحتنى زهرة بانها لن تقبل البقاء حتى لو عدلت المدام عن رأيها » (٥) ٠

ويعيد عامر وجدى عليها نصيحته بالزواج من محمود أبو العباس أو الرجوع الى القرية ولكنها ترفضهما ٠ ويسألها عامر وجدى :

ــ ماذا أعددت للمستقبل ؟

ــ كالماضى تماما حتى أحقق ما أريد (٦) ٠

وتترك زهرة البنســيون « وقد أنضجتها الأيام الأخــيرة أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة » (٦) ٠ وفى أذنها همسة عامر وجدى :

---

(١) ص ٦٧ ٠
(٢) ص ٢٣٥ ٠
(٣) ص ٢٣٦ ٠
(٤) ص ٢٧٢ ٠
(٥) ص ٢٧٨ ٠
(٦) ص ٢٧٨ ٠

ـ « تُقى من لن وقتك لم يضع سدى ، فان من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » • (١) •

وقد عرفت زهرة تماما من خلال رحلتها الى بنسيون ميرامار من لا يصلحون لها • وكل من قابلتهم لا يصلحون • وحتى عامر وجدى نفسه ـ رغم حبه لها ـ لا يملك حتى اسداء النصيحة الصائبة • فقد لعب دوره ـ فيما مضى ـ وانتهى •



أما الفيلم فقد اختار لها الزواج بمحمود أبو العباس • والواقع أن هذا الزواج جاء نهاية متسقة مع المقدمات السابقة لأحداث الفيلم • ومع ما تم من تغييرات فى الشخصيات • ومنها شخصية زهرة ، وهى ما يهمنا الكشف عنه الآن •

وقد عمل كاتب السيناريو على لى عنق زهرة من البداية • فأول ما يلفت نظرها عند أول نزولها الشارع فى المدينة هو فستان فى فترينة تطمع فى الحصول عليه « الستات عندنا فى البندر كلهم لابسين فساتين وستات اسكندرية ماهم لابسين فساتين برضه » •

ويحدد هذا الطموح من البداية الوجهة الجديدة التى أخذتها شخصية زهرة ، وطبيعى أن أى فتاة يمكن أن يلفت نظرها هذا الفستان أو ذاك • ولكن عندما نختار فى عمل فنى حدث ما يصبح الحدث أكبر من كونه مجرد مشاعر عادية ويحمل دلالة معينة تبرر أهمية اختياره من بين العديد من الأحداث الأخرى الممكنة • ويحد هذا الاختيار ولا شك من امتداد شخصية زهرة الى أبعاد رمزية تمثل بها مصر • خاصة أن تبرير اهتمامها بارتداء الفستان ـ فى حوارها السابق ـ لا يرتفع الى أكثر من رغبتها فى تقليد ستات البندر وستات اسكندرية ولا يحمل أى قيمة ايحائية كان من الممكن أن يحملها •

ومع تقدم الأحداث يتأكد لنا هـذا المعنى عن شخصية زهرة التى يخلصها الفيلم من أبعادها الرمزية ويحولها الى مجرد فلاحة ساذجة هربت من القرية •

ويبرز التواء شـــخصية زهرة أكثر ما يبرز فى علاقتها بسرحان البحيرى • عندما يعدها بالزواج مثلا تقول له :

---

(١) ص ٢٧٩ •

ـ أنا مالقش لمقامك ٠٠ ده انت من توب وأنا من توب ٠

ويحاول سرحان أن يتقرب اليها :

ـ ماتقوليش كده أنا فلاح زيك وعيلتي زى عيلتك ٠

فتصر على تحقير نفسها :

ـ ده أنا خدامة وانت بيه ومقامك كبير ٠

فأين هذا الشعور بالدونية من شعور زهرة بالعزة فى الرواية التى يعترف بها سرحان نفسه « لم أتصور انها معتزة بنفسها الى ذاك الحد » ٠

وأين هذا من قولها بخصوص علاقتها بسرحان على وجه التحديد ٠

ـ كلنا أبناء حواء وآدم ٠

ـ هذا حق ولكن ٠٠

ـ الدنيا تغيرت أليس كذلك ؟

ولكن يبدو ان الفيلم لا يؤمن بان الدنيا تغيرت ٠ ويرتد بزهرة التى تعيش عصرها وتعانى من صراعاته الى عصر السادة والعبيد ٠

ويؤكد وعى زهرة بالعصر فى هذه الناحية بالذات سخريتها من طلبة مرزوق

ـ يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشاوات (١) ٠

ولكن زهرة فى الفيلم لا تعرف ان عهد الباشوات قد مضى ٠ أو انها لا تعترف بذلك ٠ وهو ما يوصمها فوق ما سلف بالتخلف أيضا ٠ بالاضافة الى انه يقطع علاقتها بمستواها الرمزى فى الرواية ٠

وزهرة التى ترفض وصاية أحد كما تدل عليه كل تصرفاتها فى الرواية ، تفرض على نفسها مختارة وصاية سرحان فى الفيلم ٠

ـ كنت حا أطفش من البنسيون بالليل وأهج ٠٠ لولاك ٠٠ قلت لما اقول لك ٠٠

وهو ما يناقض أيضا شعورها بالثقة بالنفس ويوسمها بالخفة ٠

وقارن بين قول زهرة لسرحان فى الفيلم عن سبب تعلمها :

ـ باتعلم عشان أبقى زى كل الستات وما تخجلش منى ٠

---

(١) ص ٤٥

وقولها لعامر وجدى عندما يسألها عن فائدة العلم فترد عليه فى الرواية :

ـ سأتعلم بعد ذلك مهنة . فلن أبقى خادمة .

فى الرواية العلم وسيلتها الى التحرر ، أما فى الفيلم فهو وسيلتها الى الزواج من سرحان . وشتان بين الهدفين . وبقدر اتساع الهوة بين الهدفين يتسع الخلاف بين زهرة الفيلم وزهرة الرواية . وهدف زهرة فى الرواية لا يتعارض مع احتواء هدفها فى الفيلم لانه أكبر وأشمل منه . ولكن هدفها من العلم فى الفيلم وهو الزواج بسرحان يجعل من العلم وسيلة مظهرية لتحقيق هدف جزئى محدود فيحط من قيمة الوسيلة بقدر ما يحط من قيمة الهدف . ويحط بالتالى من قيمة الشخصية نفسها .

ويهبط حوار زهرة فى الفيلم عن الزواج الى الحد الذى يوصم شخصيتها بالسذاجة فضلا عن تحريفه للأصل وتناقضه مع شخصيتها فى الرواية . فهى ترد على سرحان عندما يعرض عليها الحياة معه فى مسكن خاص .

ـ كان أهون على أبقى جارية للعجوز ولا أهربش من البلد عشان أقعد مع واحد من غير جواز .

ـ انت مش واثقة فيه ؟

ـ ترضى لأختك انها تقعد مع واحد من غير جواز ؟

فأول كل شىء ان زهرة فى الأصل قد تركت القرية بلا رجعة حتى لو رجع الأموات على حد قولها نفسها . ولا يمكن أن تفكر فى هذه المسألة أو أن تضعها موضع المقارنة على الاطلاق . وبغض النظر عن ركاكة الصياغة التى لا تليق بعمل فنى الا اذا كنا لا نفرق بين ما يقال فى الحياة اليومية وما يقال فى العمل الفنى ، وهو الخلاف الذى يفصل بين ما هو حوار وما هو مجرد محادثة ، أقول بغض النظر عن هذه الركاكة التى تحول بين هذا الكلام وأن يكون حوارا بالمعنى الحقيقى للحوار الفنى فانه يضعف كثيرا من شخصية زهرة ، ويجعلها فى موضع استجداء عاطفى رخيص وهى تسأل سرحان « ترضى لأختك انها تقعد مع واحد من غير جواز ؟ » . وهو مايتناقض كلية مع نفس المشهد فى الرواية كما يصفه لنا سرحان نفسه :

ـ لنعش بعيدا عن هنا .

فتساءلت بارتياب :

ـ أين ؟

ـ فى مسكن خاص بنا ..

لاذت بصمت متلهف على مزيد من القول ، ولما لم تلق منى ما يشبع لهفتها غامت عينها بخيبة أمل ، وتساءلت :

ـ عم تتحدث ؟

ـ انك تحبيننى كما أحبك ..

قالت بصوت خافت :

ـ أنا أحبك ولكنك لا تحبنى .

ـ زهـــرة ..

ـ انك تنظر الى من فوق كالآخرين .

قلت بصدق كامل :

ـ انى أحبك يا زهرة ، من كل قلبى أحبك والله شهيد .

فكرت قليلا بكدر ثم سألتنى :

ـ أتعتبرنى انسانة مثلك ؟

ـ وهل فى ذلك من شك ؟

هزت رأسها نفيا

أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدها فقلت :

ـ توجد مشاكل لا حل لها .

واصلت هز رأسها مقطبة هذه المرة عن غضب وقالت :

ـ واجهتنى مشاكل كذلك وأنا فى القرية ولكنى لم أخضع لها ..

وهكذا نجدها على عكس استكانتها فى الفيلم تحاصر سرحان بالاتهام تلو الاتهـــام « أنا أحبك ولكنك لا تحبنى » ، « انك تنظر الى من فوق كالآخرين » . ثم تصفعه فى النهاية حينما تقارن بينها وبينه فى مواجهة المشاكل . والفارق كبير واضح بين مســـتوى ذكاء زهرة فى حـوارها بالرواية ومستوى ذكائهـا فى الفيلم فى نفس الموقف . وكذلك بالنسبة لمستوى نضج الشخصية وعمقها .

ان حوار زهرة فى الرواية يكشف عن سلامة المنطق والقـدرة على الاستنتاج الى جانب قوة الشخصية وصلابة ارادتها . أما حوار الفيلم فهو يدل على عكس ذلك تماما حينما يضعها فى موضـع الاسـتجداء والضعف والسذاجة .

وذكاء زهرة الذى اشارت اليه ماريانا من البداية لايكشف عنـه حوارها في الرواية فقط ـ وكله حوار ذكى لماح ـ وانما تدل عليه كل تصرفاتها أيضا ، وقدرتها على تبصر الامور واستخراج دلالاتها ، كمـا استدلت على شخصية محمود أبو العباس من رأيه فى المرأة وربطت بين رايه فى المرأة وعودتها الى القرية اذا قبلت الزواج منه . ولذلك رفضته. والفيلم يرفع هذه الحادثة حيث أن محمود أبو العباس يطلب من سرحان التوسط له فى طلب يد زهرة ويخبره سرحان برفضـها دون أن يبلغها بالطبع ويحرمنا بذلك من رفضها الذكى له .

وهكذا نجد الفيلم يسلخ عن زهرة ابعادها الاساسية فى الرواية حيث يرفع عنها مااتسمت به من ذكاء واحساس بالعزة والثقة بالنفس. وحتى قوتها الجسمانية التى تتميز بها أى فتاة فلاحة سلبها عنها . فزهرة التى تعرف كيف تدافع عن نفسها و «أكون رجلا عند الضرورة» ، تعرف فى الفيلم كيف تسرع بالاستغاثة بغيرها . فهى تصرخ عنـدما يهاجمها حسنى علام .

ـ تعالوا شوفوا السكران ده الحقونى .

ويلحقونها .. كما يحلقونها فى كل مرة .

وقد تم تنفيذ الاشتباك بينها وبين غيرها فى الفيلم بما يؤكد ضعفها الجسمانى شأنها شأن أى فتاة من فتيات المدينة ، ولم يكن بها مايدهش الآخرين من هذه الناحية كما راينا فى الرواية .

وبفقدان زهرة فى الفيلم لسماتها الاساسية الموجودة فى الرواية . الى جانب تحويل اتجاهاتها وتبديل أهدافها فقدت أيضا أبعادها الرمزية واصبحت زهرة الفيلم شيئا آخر تماما لايشترك مع زهرة الرواية الا فى الاسم .

وقد كان من الممكن قبول زهرة الاخرى وقبول كل ماتم بهـا من تغيرات لو أن هذه الاخيرة كانت جديرة بالاحترام كعمل فنى . ولكن ماحدث أن الفيلم قد ضحى بكل المكاسب التى وفرتها له الرواية بدون مقابل . وتحولت زهرة الى مجرد فتاة ريفية ساذجة هربت من القرية

تشدها أضواء المدينة وتأمل فى الزواج من افندى . وعندما تفشل ترضى بالزواج من نصف افندى هو محمود أبو العباس . وبذلك جاء زواجها من أبو العباس ـ كما سبق أن ذكرنا ـ متسقا مع ماجرى فى شخصياتها من تغييرات وماجرى للرواية عموما .

ولكن أى جريمة ترتكب فى حق زهرة التى لم تلتئم جراح حبها بعد لسرحان البحيرى وصدمتها بموته (رغم اسقاطه من حسابها) حين نراها تستسلم لمحمود أبو العباس ، الا اذا أردنا أن ندفع بها الى اليأس أو أن نحولها الى تاجرة أخرى مثل بقية أعضاء ميرامار المتاجرين على المستوى المادى وعلى المستوى المعنوى . والحل الثانى هو مااختاره الفيلم لها فى رأيى .

عن السراب
بين الرواية والفيلم

(١)

يمثل كامل رؤية لاظ الشخصية الرئيسية فى الفيلم والرواية معا. والهدف الواضح فى كليهما هو تحليل شخصية كامل للوصول الى عوامل ومكونات عقدته النفسية التى أدت الى عجزه الجنسى وكانت ركيزة المأساة الدرامية للموضوع . وتتمثل أهم ابعاد هذه الشخصية فى : التصاق كامل الشديد بأمه ، وارتباط الجنس عنده بالجريمة والمحرمات وادمانه على العادة السرية ، ووضع زوجته من نفسه موضع الام ، والخجل الاجتماعى الشديد ، وتوقف اثارته الجنسية على الخادمات ومن فى مستواهن . ومما يجدر ذكره ابتداء ان الفيلم قد نجح فى التعبير عن هذه الابعاد ومابينها من تداخلات وانتهى الى ترجمة حقيقية لشخصية البطل كامل رؤية لاظ على وجه الخصوص . وان جانبه التوفيق فى ترجمة بعض الجوانب الاخرى كما يتبين لنا فى التحليل التالى للفيلم .

(٢)

يبدأ الفيلم من لحظة حاسمة فى حياة كامل عندما يفشل فى الاجابة عن سؤال أستاذه فى الجامعة بسبب خجله وشروده ، فيفر هاربا من المدرج ولايعود . ويقرر أن يكتفى بهذا القدر من عذاب التعليم . ويطلب من جده البحث له عن وظيفة . وبهذه البداية يسقط الفيلم حوالى ربع حجم الرواية الاول . (١٧ فصلا ٩١ صفحة) وان راعى استيعاب ما يهمه منها فى مشاهده الأولى ، وذلك تحقيقا لمطالب الاقتصاد الذى يفرضه بناء الفيلم المختلف عن بناء الرواية . ولم يقتصر الاقتصاد فى

السرد على اسقاط الربع الاول من الرواية فقط وانما اقتضى اسقاط حوادث أخرى تالية . كما اقتضى التعديل اضافة مايناسب من احداث جديدة .

ويمكن أن نقسم المراحل التى يمر بها الخط الدرامى للاحداث فى الفيلم الى ثلاث مراحل . تتميز المرحلة الاولى منها باستعراض شخصيات الجد والأم وكامل ورباب . وفيه يصلنا بالحوار بعض المعلومات السابقة عن والد كامل الثرى الذى ترك الأم بعد ليلة زواج واحدة . ونرى اهتمام الأم الزائد بابنها كامل ولهفتها الدائمة عليه فى انتظار قدومه أو فى أول خروجه الى الوظيفة . ويبدو التصاق كامل الشديد بامه وان استسلم لتحريض جده أن ينام وحده فى سرير منفصل عنها ، وكان لايزال ينام معها على سرير واحد . وفى هذا الجزء يكشف لنا الفيلم عن ممارسة كامل للعادة السرية وهو يتلصص النظر الى الخادمة فى الشقة المقابلة . وفى طريقه الى الوظيفة يرى رباب فيتابعها بنظراته الخجولة ويجرؤ بعد عدة أيام على مواجهتها وطلب يدها . وتنتهى هذه المرحلة بموت أبيه الذى يرث عنه مايسهل عليه زواجه برباب .

وتبدأ المرحلة الثانية بزفاف رباب على كامل . ويكتشف كامل عجزه عن ممارسة الجنس مع زوجته ، فيتهرب منها أولا ، ثم يلجأ الى تعاطى أدوية بلدية ، ثم يلجأ الى الدكتور .

وبدخول شخصية الدكتور يبدأ الفيلم فى الانتقال الى المرحلة الثالثة والاخيرة حيث يستغل الدكتور عجز مريضه مع زوجته ويمارس معها العلاقة الجنسية ، بينما انساق كامل من ناحية أخرى نحو امرأة بدينة ينجح فى علاقته الجنسية معها . وكانت زوجته قد حملت من الدكتور وأجهضت نفسها لاخفاء الجريمة . ولما ذهب كامل اليها عند والدتها يخبرها بشفائه تصعقه المفاجأة بمعرفته حقيقة مرضها المزعوم، ثم تلاحقه مفاجأة أخرى بموتها . ويترك كامل المكان هائما على وجهه كما ترك الجامعة عندما رأيناه لاول مرة . وينتهى الفيلم بقدوم عربة الشرطة تقف عند الباب بينما يستمر ضوء مصباحها المعلق فوقها يلقى ومضاته التى تحمل معنى الخطورة والتحذير .

(٣)

وليس هناك ملاحظات جديرة بالاعتبار فى رأيى بخصوص مقارنة المرحلة الاولى من الفيلم بالاصل الادبى حيث اقتصرت على تقديم



لقطة من ريا وسكينة

الشخصيات دون أن تلتحم فى أحداث درامية تكشف عن أبعادها وتشابكاتها . أما من ناحية البناء الفيلمى ـ بغض النظر عن محاولتنا لهذه المقارنة ـ فقد فاجأنا الفيلم فى بداية المرحلة الاولى منه بأجزاء طويلة من الحوار بين الحد والام يلخص فيها بعض الأحداث السابقة للرواية الاصلية ليقدم من خلالها أسباب تعلق الأم الشديد بابنها كامل الذى تعامله كطفل .

كما يحرص الفيلم فى هذه المرحلة (وغيرها) على تأكيد كل معنى من المعانى التى يقدمها ولا يكتفى بالايحاءات وانما يقرر ما يقوله بصفة قاطعة. ويتم ذلك على كل المستويات بالسيناريو والحوار والتمثيل وايقاع المونتاج البطىء . مما يقلل كثيراً من قيمته الفنية . وتبدو هذه النزعة من بدايته حينما تظهر رباب مثلا لاول مرة بين الضباب فى صورة الام من وجهة نظر كامل ليقدم لنا أحد أسباب فشله فى علاقته الجنسية معها

بعد الزواج بها . فهو يقول بكل وضوح دون أن يترك فرصة لأدنى التباس ومن البداية ، أن كامل ينظر الى رباب كأمه .

ويصل الحاح المخرج فى تأكيده لبعض المعانى الى حد الافتعال أحيانا كما فى حالة تصويره لممارسة كامل للعادة السرية بحشر عدد من الدلائل الرمزية الفجة كالكرسى الهزاز الذى يظهر أكثر من مرة يتمرجح وحده ذهابا وإيابا وسط الحجرة لمدة طويلة لاتبررها دفعة كامل له فى البداية. والسلاكة التى تضغط بها الخادمة داخل ماسورة الحوض ثم تسحبها فى حركة شبه منتظمة ، ويتم الانتقال اليها أكثر من مرة كذلك بالقطع المتبادل بينها وبين غيرها من محتويات المشهد . وذلك فضلا عن نظرات كامل وارتعاشاته من خلف شرائح خشب النافذة .بالاضافة الى الموسيقى التى تضاعف من تأثير الموقف كله .

ومع كل ما أسقطه الفيلم من احداث وشخصيات فان هذا الجزء الاستعراضى الاول منه بدا طويلا بطابعه السردى الاخبارى . وان خفف من رتابته روح الفكاهة الساخرة من كامل وامه كما فى المشهد السينمائى القصير المعبر لهما بدون كلام وكل منهما يتقلب فى قلق على سريره المنفصل لأول مرة عن الآخر . وكما فى مشــــاهد ملاحقة كامل الحجــولة لرباب وما أخذته هذه الملاحقة من طابع مضحك نجح نور الشريف فى أدائه ، ولكن ظل هذا الجزء من الفيلم — فى رأيى — هو أضعف أجزائه .

(٤)

وتتصاعد درجة حرارة الاحداث فى المرحلة الثانية مع دخولنـــا فى الازمة الاساسية للفيلم . حيث يفجر زواج كامل من رباب أكثر من صراع . وأولها الصراع بالنسبة لكامل على أثر فشله فى علاقته الجنسية معها . وصراع خارجى يفرضه وجود الأم التى تشعر بالغيرة على ابنها من زوجته .

وتعلن الأم عن موقفها منذ اللحظة الاولى فى الفرح اذ تبدو وكأنها فى مأتم لاتستطيع اخفاء مشاعرها بالحزن . وان بالغت عقيلة راتب قليلا فى التعبير عن هذا الموقف وفى غيره من مواقف عموما بما غلب على أدائها من طابع مسرحى لايقنع بالايماءات السينمائية الخفيفة وانما يلجأ الى الاشارات الواضحة الكبيرة المؤكدة .

وامتدت الروح الفكاهية الســـاخرة للمرحلة الســـابقة فى هـــذه المرحلة . كما فى مشهد ليلة الزفاف عندما انفرد كامل بعروسه فى حجرة

النوم ، وخجل كل منهما أن يخلع ملابسه أمام الآخر فاختبأ كامل خلف السرير ومد يده يسحب بيجامته من فوقه . وظهر فى الكادر بعض اطرافه وهى تدخل فى البيجاما بينما حجب عنا السرير بقية جسمه . ويكاد أن يكون المشهد على مابه من مبالغة ترجمة حرفية للنص الادبى .

كما نلمس نفس الروح الفكاهية الساخرة فى الموقفين التاليين واولهما عندما يرى كامل خادمة بمنديل (بأوية) على رأسها فيشعر باسترداد قواه الجنسية نحوها . ويجرى كامل الى زوجته يقبلها بجنون فرحا باسترداد قواه لكنه لايلبث ان يفقدها فى الحال . وكانت زوجته قد بدأت تستسلم له مما يوقعه فى الخزى .

اما الموقف الثانى فيبدأ بشراء كامل لنوع خاص من الادوية البلدية لعلاج حالته كما توهم من طريقة اعلان البائع عنها فى عرض الطريق واقبال الشيوخ على الشراء منه . ويؤدى به تناولها الى تصرفات غريبة تثير تساؤل الأم والخادمة . وينتهى الموقف بمحاولة أخرى فاشلة مع زوجته بعد أن ارهقها بالحاحه عليها وغرابة تصرفاته حيث يحاول وضع منديل (بأوية) فوق رأسها .

وكما هو واضح يبدأ الموقفان بكوميديا ساخرة وينتهيان بكوميديا مأساوية . وتزداد جرعة المأساة فى نهاية الموقف الثانى عنها فى نهاية الموقف الاول . ويمهدان بذلك لانسحاب الكوميديا الساخرة لتحل محلها المأساه تدريجيا حتى تصبح وحدها وبشكل حاد فى نهاية الفيلم .

والموقفان يمثلان اضافة جديدة فى الفيلم اذ لا وجود لهما فى الاصل الأدبى لنجيب محفوظ . لكنهما لايتعارضان مع روح النص فى تحليل مأساة كامل والتركيز على ابراز عقدته .

ويربطنا وجود الخادمة فى الموقف الاول بمشهد العادة السرية فى الجزء الاول من الفيلم وهو يسترق النظر على الخادمة فى الشقة المقابلة. كما يمهد للعلاقة الجنسية بالسيدة البدينة فيما بعد .

ويعتبر تعاطى كامل للدواء البلدى فى الموقف بديلا عن عودته الى تعاطى الخمر فى الرواية الاصلية . وقد اسقط الفيلم مسألة الخمر من البداية .وجاء هذا البديل أقرب الى تحقيق هدف الفيلم النقدى بالنسبة لمجتمعنا فضلا عما أضافه من لمسات كوميدية ساخرة .

وقد جعل المخرج نهاية الموقف الاول باتجاه كامل نحو النافذة يفتحها فنرى من خلفها ذراع اشارة القطار تسقط الى اسفل ايذانا بقدوم القطار . والمقابلة الرمزية واضحة بين حركة هذا الذراع الهابط وفشل

كامل فى محاولته الجنسية مع زوجته . كما يستغل المخرج صوت مرور القطار بعد ذلك لمضاعفة التأثير الانفعالى للمشهد . ويكرر المخرج مثل هذه الاستخدامات الرمزية فى الفيلم . ويبدو بعضها مرتبطا بالبيئة المحيطة بالمشهد ، بينما يبدو بعضها الآخر مقحم عليها . ولكنها على العموم اصبحت وسائل قديمة ومستهلكة فى مجال التعبير السينمائى كالكرسى الهزاز والسلاكة اللذين سبق ذكرهما ، ومايأتى بعدهما من استخدامات مماثلة كالمنضدة التى ينام عليها كامل فتدور به بعد أن تعاطى الدواء البلدى . والنول الذى تنسج عليه الأم وهى تحرض ابنها على زوجته . وصورة الجد خلف كامل للمقابلة بينهما .. وان تفاوتت نسبة الافتعال فيما بينها .

ومما يؤخذ على شخصية رباب فى هذه المرحلة انحرافها عن المطابقة مع شخصيتها الاصلية فى الرواية . فهى تبدو اكثر جراة فى ليلة الزفاف وعندما يقول لها كامل فى صباح اليوم التالى مداريا خجله من الفشل انه كان بسبيل ايقاظها أمس ، فتلومه بلهجة جنسية واضحة على عدم ايقاظها . وعندما يحاول أن يتهرب منها فيما بعد ويقول لها «تعالى نلعب كوتشينه» ترد عليه بنفس النغمة الجنسية السابقة «ماتيجى نلعب فى أودتنا أحسن» . وذلك على خلاف شخصية رباب فى الرواية التى تذوب حياء ورقة وتحرص بشدة بالغة على الحفاظ على مشاعر زوجها من هذه الناحية حتى انها تكاد تقنعه بسعادتها على هذا الوضع . وان تخلصت ماجدة فى أوائل ادائها لهذا الدور من تأوهات «المراهقات» المفتعلة التى طغت عليها فى أفلامها السابقة . واقتربت كثيرا من شخصية رباب فى الاجزاء الاخرى من الفيلم .

(٥)

وقد حافظ الفيلم فى المرحلة الثالثة والاخيرة منه على عنصر الكوميديا الساخرة فى المشاهد التى جمعت بين كامل والسيدة البدينة «تحية كاريوكا» التى تحرضه على مضاجعتها (بوجه مكشوف) وان غلب الطابع المأسوى على بقية احداث هذه المرحلة وكانت له السيادة فى النهاية .

وارتفعت حدة الصراعات التى بدأت من المرحلة الثانية واستمرت فى هذه المرحلة سواء كانت خارجية بين الأم ورباب وكامل ، أو داخلية نفسية بالنسبة لكامل ثم رباب من بعده التى تورطت فى علاقة جنسية مع الدكتور .

ويختلف منهج السرد للفيلم من بدايته عن منهج الرواية حيث اتخذ صيغة السرد الموضوعى بدلا من إلصيغة الذاتية التى تأتى على لسان البطل كما فىالرواية . وكان لاتخاذ الفيلم منهج السرد الموضوعىللاحداث الفضل فى تحقيق المكاسب الدرامية التالية فى هذه المرحلة الاخيرة منه بالذات :

١ ـ اطلاعنا على تطور العلاقة بين رباب والدكتور ، مما يرفع من جاذبية العرض منذ اللحظة الاولى التى يبدأ فيها التعرف بين الدكتور ورباب ، ومايثيره هذا اللقاء من توقعات ترتفع حرارتها مع تقدمالاحداث بدلا من الاعتماد على المفاجأة كما فى الرواية الأصلية حيث لانعلم بهذه العلاقة الا فى نهاية الرواية مع البطل ونفاجأ معه بها .

٢ ـ الكشف عن صراع رباب النفسى الذى لم تسمح به الطريقة الذاتية للسرد فى الرواية بحكم انحصارها فيما يراه البطل فقط دون غيره من الناس . وقد نجحت رباب فى الرواية أن تخفى عنه صراعها الذى لابد وأنها قد عانت منه بدليل اقبالها على عملية اجهاض رغم خطورتها .

٣ ـ تحقيق بعض مواقف السخرية الدرامية الناجحة كما فى مشهد زيارة كامل المفاجئة للطبيب يخبره بشفائه بينما كانت رباب تختبىء عنده ، بالاضافة الى ما تثيره المفاجأة فى هذا الموقف من توتر لدى المشاهد . وتتكرر نفس السخرية الدرامية بشكل أقوى فى بداية المشهد الأخير من الفيلم وكامل يخبر زوجته بشفائه ويمنيها بحياة زوجية سعيدة مقبلة بينما هى تلفظ أنفاسها الأخير على أثر عملية الاجهاض التى لم يكن يعلم بها .

وفيما عدا اختلاف منهج السرد الموضوعى للفيلم عن منهج السرد الذاتى للرواية ، وما حققه هذا الاختلاف من مكاسب درامية للفيلم ، دون المساس بجوهر الرواية ، نجد اختلافات أخرى جزئية فى هذه المرحلة الأخيرة ، منها أن الدكتور الذى يلجأ اليه كامل فى الرواية نفاجا به بعد ذلك مع مفاجأة كامل به بأنه قريب رباب ، قد رفع الفيلم هذه القرابة ، وجعله قريب احدى صديقات رباب التى ترحب برؤيتها وتدعوها هى وزوجها الى مائدتها حيث يهبط عليهم الدكتور فيما بعد وكان كامل قد أخذ رباب الى ذلك المكان للنزهة .

ومن الاختلافات أيضا بين الفيلم والرواية اننا نطلع فى هذه المرحلة على بعض جذور عقدة كامل التى تتمثل فى ميله الجنسى للدميمات وفشله مع زوجته ، برجوعنا الى حادثة العلاقة الجنسية بينه وبين

الخادمة وهو صغير . وقد انتهز كاتب السيناريو مشهد ذهاب كامل الى الدكتور طلبا للعلاج ليرتد بنا الى هذه الحادثة على لسان كامل ردا على أحد أسئلة الدكتور . بينما وردت هذه الحادثة فى الرواية قبل ذلك بكثير فى الربع الأول منها (المحذوف) .

غير أن الخادمة فى الفيلم كانت أكبر كثيرا مما كانت عليه فى الرواية وبدت الحادثة من خلال السرد الفيلمى بالتمثيل والاضاءة والتقطيع . بدت كما لو كانت امرأة شمطاء تفترس طفلا بينما كان الأمر على غير ذلك بين الطفل والخادمه التى كانت تسعده بخلوها به . كما ان الطفل فى الفيلم أخذ من التجربة جانبها المر فقط حيث فاجأتهما الأم قبل ان تتم . ولم يكن الطفل قد استرد روعه بعد ، من المفاجأة الاولى بدعوة الخادمة للاختلاء به ، مما يجعل من الصعب اقناعنا بأن هذه الحادثة هى السبب فى ميل كامل الى الدميمات . وهو مالا يقره أيضا علم النفس الذى يقرر ميل الانسان الى التخلص من تجاربه المؤلمة وذكرياتها لا العكس . والواقع ان الفيلم لم يوفق فى عرض هذه الحادثة أو ترجمتها عن الرواية كما يجب رغم اهميتها فى تحديد عقدة كامل النفسية .

ويحاول الفيلم ايضا أن يضاعف من حدة الصراع الظاهر بين الشخصيات حتى أنه يصل بكامل الى ضرب زوجته رباب على أثر تحريض أمه له مرة ، كما ضربها مرة أخرى عندما حاولت استرضاءه جنسيا ـ كما تعتقد ـ بوضع منديل (بأوية) على رأسها . وذلك طلبا للمزيد من عوامل جذب انتباه المشاهد الأمر الذى لم تكن الرواية فى حاجة اليه .

غير أن الفيلم رغم هذه الاختلافات بينه وبين الرواية ، سواء كانت اختلافات شكلية فرضها البناء الفيلمى ، أو كانت اختلافات أكثر عمقا أبعدت الشخصية نوعا عن أصلها كما فى حالة رباب على وجه الخصوص . ورغم ضحالة مستوى الاخراج وافتقاره الى الطابع أو الأسلوب الخاص . فقد احتفظ الفيلم للرواية بهدفها النقدى الواضح لهذه النوعية من العلاقات والتصرفات المريضة وكان مقنعا على وجه العموم فى عرضه للحالة بحيث لا نجد مجالا للشك بأن رسالته ـ وأكاد أقول رسالته التربوية ـ قد وصلت لكل من شاهده . ومما يحسب له جديته فى تناول مثل هذا الموضوع الحساس دون أن يستغله لافتعال الاثارة كما يحدث كثيرا فى أفلامنا . ويرجع الفضل فى ذلك اساسا الى كاتب السيناريو على الزرقانى أما مخرجه أنور الشناوى فكان السراب أول أعماله .

فيلموجرافيا نجيب محفوظ (١)

١ ــ المنتقم	١٩٤٧	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٢ ــ مغامرات عنتر وعبلة	١٩٤٨	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٣ ــ لك يوم يا ظالم	١٩٥١	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٤ ــ ريا وسكينة	١٩٥٣	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٥ ــ الوحش	١٩٥٤	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٦ ــ جعلونى مجرما	١٩٥٤	سيناريو	اخراج عاطف سالم
٧ ــ فتوات الحسينية	١٩٥٤	قصة وسيناريو	اخراج نيازى مصطفى
٨ ــ درب المهابيل	١٩٥٥	قصة وسيناريو	اخراج توفيق صالح
٩ ــ شباب امراة	١٩٥٥	اشتراك فى السيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٠ ــ النمرود	١٩٥٦	سيناريو	اخراج عاطف سالم
١١ ــ الفتوة	١٩٥٧	اشتراك فى السيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٢ ــ الطريق المسدود	١٩٥٨	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٣ ــ الهــاربة	١٩٥٨	سيناريو	اخراج حسن رمزى
١٤ ــ جميلة الجزائرية	١٩٥٩	سيناريو	اخراج يوسف شاهين
١٥ ــ انا حرة	١٩٥٩	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٦ ــ احنا التلامذة	١٩٥٩	قصة وسنيناريو	اخراج عاطف سالم
١٧ ــ بين السماء والأرض	١٩٥٩	قصة سينمائية	اخراج صلاح ابو سيف
١٨ ــ بداية ونهاية	١٩٦٠	رواية أدبية	اخراج صلاح ابو سيف
١٩ ــ الناصر صلاح الدين	١٩٦٣	سيناريو	اخراج يوسف شاهين
٢٠ ــ اللص والكلاب	١٩٦٣	رواية أدبية	اخراج كمال الشيخ
٢١ ــ زقاق المدق	١٩٦٣	رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٢٢ ــ بين القصرين	١٩٦٤	رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٢٣ ــ الطريق	١٩٦٥	رواية ادبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٢٤ ــ ثمن الحرية	١٩٦٥	قصة سينمائية	اخراج نور الدمرداش
٢٥ ــ خان الخليلي	١٩٦٦	رواية ادبية	اخراج عاطف سالم
٢٦ ــ القاهرة ٣٠	١٩٦٦	رواية القاهرة الجديدة	اخراج صلاح ابو سيف
٢٧ ــ ٣ قصص	١٩٦٦	قصة دنيا الله	اخراج ابراهيم الصحن
٢٨ ــ قصر الشوق	١٩٦٧	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٢٩ ــ السمان والخريف	١٩٦٨	رواية ادبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٠ ــ ميرامار	١٩٦٩	رواية ادبية	اخراج كمال الشيخ

(١) راجع هذه القائمة وحققها الزميل الناقد والباحث السينمائى سمير فريد .

٣١ ـ دلال المصرية	١٩٧٠	قصة سينمائية	اخراج حسن الامام
٣٢ ـ السراب	١٩٧٠	رواية أدبية	اخراج أنور الشناوى
٣٣ ـ الاختيـــار	١٩٧١	قصة سينمائية	اخراج يوسف شاهين
٣٤ ـ ثرثرة فوق النيل	١٩٧١	رواية ادبية	اخراج حسين كمال
٣٥ ـ صور ممنوعة	١٩٧٢	قصة صورة	اخراج مدكور ثابت
٣٦ ـ ذات الوجهين	١٩٧٣	قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٧ ـ السكرية	١٩٧٣	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٣٨ ـ الشحات	١٩٧٣	رواية أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٩ ـ اميره حبى انا	١٩٧٤	من المرايا	اخراج حسن الامام
٤٠ ـ الحب تحت المطر	١٩٧٥	رواية أدبية	اخراج حسين كمال
٤١ ـ الكرنك	١٩٧٥	رواية ادبية	اخراج على بدرخان
٤٢ ـ المذنبون	١٩٧٦	قصة سينمائية	اخراج سعيد مرزوق
٤٣ ـ المجرم	١٩٧٨	سيناريو لك يوم يا ظالم	اخراج صلاح ابو سيف
٤٤ ـ الشريدة	١٩٨٠	قصة ادبية	اخراج اشرف فهمى
٤٥ ـ فتوات بولاق	١٩٨١	قصة ادبية	اخراج يحيى العلمى
٤٦ ـ أهل القمة	١٩٨١	قصة ادبية	اخراج على بدرخان
٤٧ ـ الشيطان يعظ	١٩٨١	قصة ادبية	اخراج أشرف فهمى
٤٨ ـ وكالة البلح	١٩٨٢	قصة أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٤٩ ـ أيوب	١٩٨٤	قصة ادبية	اخراج هانى لاشين
٥٠ ـ الخادمة	١٩٨٤	قصة ادبية	اخراج اشرف فهمى
٥١ ـ دنيا الله	١٩٨٥	قصة أدبية	اخراج حسن الامام
٥٢ ـ شهد الملكة	١٩٨٥	من ملحمة الحرافيش	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٣ ـ المطارد	١٩٨٥	من ملحمة الحرافيش	اخراج سمير سيف
٥٤ ـ الحب فوق هضبة الهرم	١٩٨٦	قصة ادبية	اخراج عاطف الطيب
٥٥ ـ الحرافيش	١٩٨٦	من ملحمة الحرافيش	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٦ ـ الجوع	١٩٨٦	من ملحمة الحرافيش	اخراج على بدرخان
٥٧ ـ عصر الحب	١٩٨٦	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٥٨ ـ وصمة عار	١٩٨٦	رواية الطريق	اخراج اشرف فهمى
٥٩ ـ التوت والنبوت	١٩٨٦	من ملحمة الحرافيش	اخراج نيازى مصطفى
٦٠ ـ اصدقاء الشيطان	١٩٨٨	من ملحمة الحرافيش	اخراج احمد ياسين

فهــرس

٢٤٥

الموضوع | الصفحة

الموضوع	الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٤٨٨٥ / ١٩٩٠

ISBN- 977- 01- 2463- x

إذا كان نجيب محفوظ عملاقا فى أدبنا العربى ، فهو كذلك فى السينما العربية ، الأمر الذى كشفت عنه هذه الدراسة فى طبعتها الأولى . وجاء ظهور ثلاثين فيلما جديدا بعدها - حتى الآن - مما يؤكد هذه الحقيقة ويعرض علينا - من ناحية أخرى - إصدار طبعة ثانية لتشتمل على هذه الأفلام الجديدة التى كان لدراستها - كما سيتبين القارئ - الفضل فى توسيع نطاق النظر فى قضية الإعداد السينمائى عن الأعمال الأدبية .

والكتاب إذ يناقش المشكلة الفنية فى إعداد الفيلم عن الرواية أو القصة ، ويستمد نماذجه التطبيقية من الأفلام المأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ الأدبية ، يمثل أول محاولة عربية من نوعها لتعميق فهمنا لكل من الفيلم العربى والأدب والعلاقة بينهما ، الأمر الذى يهم كل مشاهد جاد للأفلام أو قارئ للأدب ، فضلا عن المتخصصين فيهما ، والعاشقين - مع المؤلف - لأدب نجيب محفوظ .

٥١٠ قروش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب